

Bewegendes Sammeln

Das *studiolo* von Isabella d'Este und das *petit cabinet* von Margarete von Österreich im bildungstheoretischen Vergleich

Inauguraldissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
Dr. phil.

eingereicht im Fach Erziehungswissenschaften
an der Philosophischen Fakultät IV
der Humboldt-Universität zu Berlin

von
Tiziana Romelli
geboren am 22. März 1972 in Sesto San Giovanni, Italien

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin
Prof. Dr. Dr. h.c. Christoph Markschies

Dekan der Philosophischen Fakultät IV
Prof. Dr. Elk Franke

Gutachter

1. Prof. Dr. Michael Parmentier
2. Prof. Dr. Wolfgang Kaschuba

Rigorosum am 3.7.2008

Inhalt

1. Das <i>studiolo</i> als spezifischer Sammlungsraum und Sammlungspraxis.....	4
Forschungsgegenstand.....	4
Sammlungsraum.....	10
Sammlungspraxis	13
Erziehungswissenschaftliche Forschung.....	16
Begriffliche Annäherung	21
Bildung	21
Dinge	23
Ästhetische Erfahrung – ästhetische Wirkung	24
Fragestellung	27
Methodische Ansatzpunkte der Untersuchung.....	29
Quellen	32
2. Historischer Kontext.....	35
Isabella d’Este und der Hof der Gonzaga.....	35
Margarete von Österreich und der burgundisch-niederländische Hof.....	38
Weibliche Kunstpatronagen in der Renaissance	42
3. Raumtyp <i>studiolo</i>	51
Entstehung eines neuen Raumkonzeptes.....	51
Architektonische Referenzen im europäischen Raum.....	61
Frankreich und Spanien.....	62
Deutschland	67
Wien und Prag	69
Italien.....	69
Ausklang einer Innovation	82
4. Sammlungsräume	87
Standorte, Aufbau und Auflösung.....	87
<i>Castello</i> und <i>Corte Vecchia</i> – <i>Mantua</i>	87
<i>Hof van Savoyen</i> – <i>Mecheln</i>	92
Die Inventare als Grundlage der Untersuchung	95

Der <i>Codice Stivini</i>	96
Die Wiener Abschrift	97
5. Sammlungspraktiken	99
Transformieren – Der Raumkomplex von Isabella d’Este	100
<i>Studiolo</i>	101
Bibliothek	133
<i>Grotta</i>	135
<i>Giardino segreto</i>	150
Integrieren – Der Raumkomplex von Margarete von Österreich	152
<i>Petit cabinet</i>	153
<i>Cabinet emprès le jardin</i>	164
Inszenieren – Form und Funktion der Arrangements	176
Mythologische Bilder	176
Antikenstatuen	182
Neue Welt	186
Kinderporträts	192
6. Bewegendes Sammeln	197
Vergleichende Beobachtungen	197
Kulturtransfer	200
Erziehungswissenschaftliche Einsichten in/durch Sammlungspraktiken	202
7. Anhang	206
Quellen	209
Sekundärliteratur	214
Selbstständigkeitserklärung	248

1. DAS *STUDIOLO* ALS SPEZIFISCHER SAMMLUNGSRAUM UND SAMMLUNGSPRAXIS

Forschungsgegenstand

Isabella d'Este und Margarete von Österreich widmeten als Erste dem Ausstellen einer zu dieser Absicht konzipierten Sammlung einen eigenen Raumkomplex. Ihre *studioli* sind mit ihrer kongenialen Umsetzung unterschiedlicher Elemente des klösterlichen *scriptorium* und der mittelalterlichen Schatzkammer sowie als Antizipation der Galerien und der gelehrten Sammlungen des 17. Jahrhunderts wegweisende Momente der Entwicklungslinie des modernen Sammlungsraumes gewesen. Hier wurden „Kunstverständnis, Kunstförderung und Kunsterwerb zum einen zum Parameter höfischer Selbstdarstellung“, ¹ zum anderen aber repräsentieren sie die Frühform eines Sammlungsraumes, in dem zukunftsweisende Bildungsprozesse stattfanden. Die programmatische Abgeschiedenheit erlaubte persönliche Aussagen, die aber wiederum dank der erlesenen Besucher eine Verbreitung in ausgewählten Kreisen erfuhren. Die Räume wurden als privater Bereich konzipiert und benutzt. ² Sie waren aus der zeremoniellen Raumfolge ausgegliedert, aber für ein Publikum inszeniert und wurden von zahlreichen Besuchern aus dem In- und Ausland bewundert. ³ Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

¹ Eichberger, Dagmar, *Leben mit Kunst – Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout 2002, S. 413.

² Vgl. die Briefe von Isabella d'Este, u.a. den vom 15.1.1493 an ihre Schwägerin, die Herzogin von Urbino: „el tempo chio pensava spender in letitia e consolatione insieme a la s.v. con(v)ertiro in solitudine: standomene nel mio studiolo“ [die Zeit, die ich voller Freude und mit Vergnügen in Begleitung ihrer Herrschaft verbringen wollte, werde ich in Einsamkeit verändern beim Aufenthalt in meinem studiolo] (ASMn, AG, Copialettere, b 2991, l 3, c 2/v).

³ In einem Brief aus Rom erteilte Isabella Anweisungen über die Schlüssel ihrer grotta, falls sich Besucher anmelden sollten: „circa la chiave di la Grotta, dicemo che quando ce ne sono qualche gentilhomini che la voliano vedere, debiati pur dare la chiave a Zoan Jacomo castellano, facendovila poi restituire.“ Zitiert in Brown, Clifford M., *Isabella d'Este e il mondo Greco-romano*, in Bini, Daniele (a cura di), *Isabella D'Este. La primadonna del Rinascimento*, *Civiltà Mantovana*, XXXVI, 112 suppl., 2001, S. 109-127, S. 120. Der berühmteste Besucher der Sammlung von Margarete von Österreich ist Albrecht Dürer gewesen. Vgl. *Albrecht Dürers Niederländische Reise*, herausgegeben von Veth, J. / Muller S., 2 Bde., Berlin, Utrecht 1918, hier Bd. 1, S. 84, [7.6.1521].



Abbildung 1

Isabella d'Este (1474-1539), Markgräfin von Mantua und Ehefrau von Francesco II. von Gonzaga, begann im Jahr 1491⁴ mit der Ausgestaltung eines Zimmers, das sie *studiolo* nannte und das in den folgenden Jahren durch das Hinzufügen eines zweiten Raumes, der *grotta*, erweitert wurde.

Die beiden Räume befanden sich im *Castello di San Giorgio*, dem Hauptwohnsitz der Familie Gonzaga, und bildeten eine funktionale Einheit. Nach dem Tod ihres Ehemannes im Jahr 1520 verlegte Isabella d'Este ihre Privaträume in die *Corte Vecchia*. Sie werden in den Quellen abwechselnd mit *grotta*, *studio* oder *studiolo* bezeichnet. Aus dem Inventar von 1542 und der umfangreichen Korrespondenz Isabellas lässt sich die Sammlung, so wie sie in der *Corte vecchia* aussah, relativ genau rekonstruieren. Die Räume enthielten unter anderem Plastiken aus Marmor und Bronze, Medaillen, Kameen, Gefäße und Bilder. Im *studiolo* hing der berühmte mythologische Bilderzyklus während in der *grotta* die kleinteiligen Objekte aufgestellt waren. Der Raumkomplex des *studiolo* von Isabella d'Este stellte einen Höhepunkt in der Entwicklung dieses Raumtyps in der italienischen Renaissance dar. Dass es sich hier um eine weibliche Besitzerin handelte, stellt eine weitere Besonderheit dar, man findet im Italien des 16. Jahrhunderts kein vergleichbares von einer Frau geschaffenes Ambiente.

Zur gleichen Zeit entstand in den Niederlanden etwas Ähnliches und dennoch Unterschiedliches. Margarete von Österreich (1480-1530), Tochter von Kaiser Maximilian I. und Maria von Burgund, Witwe Philiberts von Savoyen und Statthalterin der Niederlande, errichtete im *Hof van Savoyen*, ihrer Residenz zu Mecheln im heutigen Belgien, ein *petit cabinet*.

Sowohl die Lage als auch die Ausstattung ermöglichen es, die Funktionen des *petit cabinet* als die eines *studiolo* zu bestimmen. Auch in Mecheln gehörte das *petit cabinet* zu den Privaträumen der Regentin: Es befand sich in der Nähe des Schlafzimmers.⁵ Nach einigen Baumaßnahmen in der Residenz kam das *cabinet emprès le jardin* hinzu, in räumlicher Nähe zum *petit cabinet* und als inhaltliche Erweiterung dessen.

⁴ Erste Erwähnung des *studiolo* in den Quellen. In einem Brief vom 4.6.1491 an Giorgio Brognolo, einen ihrer Agenten, schreibt sie: "*ve recordiamo mandari quelli colori [ch]et no ordinassimo per el mio studiolo*", [wir erinnern Sie, uns die Farben zu schicken, die wir für mein *studiolo* bestellt hatten] (ASMn, AG, Copialettere, b 2991, l 1, c 1/v).

⁵ Das *petit cabinet* befand sich im ersten Stock der Residenz in unmittelbarer Nähe zu den restlichen Privaträumen der Regentin. Im Untergeschoss befand sich das *cabinet emprès le jardin*. Im Inventar von 1523-24 erscheint die Beschreibung dieses Raumes im Anschluss an die vom *petit cabinet*. Mehrere Elemente sprechen dafür, dass es sich bei dem *cabinet emprès le jardin* um die Erweiterung des *petit cabinet* handelt, und somit stellten die beiden Räume wie das *studiolo* und die *grotta* von Isabella d'Este eine inhaltliche Einheit dar. Vgl. Eichberger, 2002, S. 111f. sowie S. 406f.

Margarete von Österreich verteilte in ihrer gesamten Residenz Kunstwerke. Ihre Sammlung war von hoher Kennerschaft gezeichnet und für politisch-repräsentative Zwecke arrangiert. Demzufolge waren die religiösen Kunstobjekte Teil der Inszenierung der Regentin als devote Herrscherin, die heraldischen Teppiche und die Portraitgalerie genealogische Darstellungsmittel ihrer Herrschaftslegitimierung.



Abbildung 2

Die vorliegende Untersuchung konzentriert sich jedoch ausschließlich auf die Sammlung des so genannten *petit cabinet* und sein Pendant, das *cabinet emprès le jardin*, die eine inhaltliche Einheit in Funktion und Wirkung bildeten, die sich vom Rest der Sammlung unterschieden. Darüber hinaus werden die Mechelner Kabinette in einen Kontext von ähnlichen Entwicklungen innerhalb des Sammlungsphänomens der italienischen Renaissance gesetzt und mit dem Raumkomplex von Isabella d'Este verglichen.

In den Kabinetten befanden sich unter anderem kleinformatige Objekte wie Skulpturen, Gemälde, Medaillen, Kameen, Edelsteine sowie eine Reihe von Raritäten und Zierstücken. Die Wände waren mit Holz, ohne besondere Verzierungen, verkleidet. Es befanden sich in ihnen ein Tisch, ein Stuhl und Regalbretter, aber weder Schränke noch Truhen oder Koffer: Alle Objekte wurden offen in den Regalen aufgestellt oder an den Wänden aufgehängt.

Ich beabsichtige mit dieser Arbeit eine bildungshistorische Rekonstruktion der eingangs vorgestellten Sammlungen. Im Mittelpunkt dieser stehen bildungstheoretische Problemstellungen, „die die Auseinandersetzung der Person mit den kulturellen Überlieferungen zum Gegenstand haben, und das, was in dieser Auseinandersetzung mit der Person geschieht“.⁶ Mögen die Motive historisch einmalig und nicht auf unsere Zeit übertragbar sein, gleichwohl sind sie aber für unser heutiges Selbstverständnis „unersetzbar und erhellend“.⁷ Meine Aufmerksamkeit richtet sich ganz auf die Frage, ob ästhetische Gegenstände in die Analyse von Bildungsvorgängen einbezogen werden können.⁸ Die hier exemplarisch interpretierten Objekte sind insofern historische Dokumente, als es sich dabei um spezifische Indikatoren ihrer Zeit handelt; eine Epoche, die retrospektiv als die Konstitutionsphase des neuzeitlichen Verständnisses von Bildung und Erziehung gelesen wird und in der Objekte zu Zeugnissen einer Wandlung der kulturellen Funktion von Kunstwerken werden.⁹ Die im Folgenden

⁶ Mollenhauer, Klaus, Umwege. Über Bildung, Kunst und Interaktion, Weinheim, München 1986, S. 39.

⁷ Rittelmeyer, Christian, Einleitung in das Tagungsthema, in Ders. / Wiersing Erhard, Erziehung und Bildung im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, IZEBF, 31, 1987, S. 11-20, hier S. 19

⁸ Im Folgenden wird anstelle von Kunstwerken immer die Rede von ästhetischen Gegenständen sein, im Einklang mit dem erweiterten frühneuzeitlichen Kunstbegriff, der eine umfassendere Integration von Objekten in Kunstsammlungen ermöglichte.

⁹ Zum Stellenwert einer vorausklärerischen Erziehungsgeschichte siehe etwa Wiersing, Erhard, Die alteuropäische Erziehung und Bildung als Thema der historischen Pädagogik. Einige Gedanken zum Rückgriff auf die Vormoderne in postmoderner Zeit, in Neue Sammlung, 28, 1988, S. 303-321. Zuletzt, Musolff, Hans-Ulrich / Göing, Anja-Silvia, Anfänge und

rekonstruierten Bildungsprozesse werden aufgrund ihres kulturellen Bedeutungsinhalts in ihrem jeweiligen historisch-sozialen Zusammenhang untersucht.¹⁰

Darüber hinaus verstehe ich diese Arbeit, auch oder gerade in Zeiten von PISA und IGLU,¹¹ als einen Versuch, die Pädagogik immer noch als einen ‚Diskurs‘ zu begreifen, als Rede und Deutung der überlieferten Vorstellungen von Erziehung und Bildung¹² und ferner als Versuch, die ästhetische Dimension von Bildungsprozessen in zwei exemplarischen Sammlungen als Gegenstand theoretischer Analyse zu rekonstruieren.¹³

Die Frage nach der Wirkungsgeschichte eines solchen Raumtyps zu erörtern und den damit verbundenen Sammlungspraktiken, die zeitlich und inhaltlich heterogene Elemente aufweisen, bedeutet auch den spezifischen Sammlungsraum *studiolo* als einen Ort der Entfaltung von Bildungsprozessen und ästhetischer Wirkung zu begreifen und zu erklären. Dementsprechend wurden die darin aufbewahrten Gegenstände, die Praktiken des Zusammentragens und der Präsentation unter der Prämisse so analysiert, dass sich die „Repräsentation von Lebensformen“¹⁴ in der ästhetischen und distinktiven Praxis entfaltet. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, diese ‚Repräsentationen‘ zu rekonstruieren.

Grundlegungen moderner Pädagogik im 16. und 17. Jahrhundert, Köln, Weimar, Wien 2003. Exemplarisch seien an dieser Stelle Albertis Erziehungslehre *„Della famiglia“* und Erasmus von Rotterdams pädagogischen Schriften als Meilensteine dieser Entwicklung genannt. Vgl. Alberti, Leon Battista, *I libri della famiglia*, [um 1438], in *Opere volgari a cura di Cecil Grayson*, 3 Voll., Vol 1, Bari 1960; Erasmus von Rotterdam, *Ausgewählte Schriften*, herausgegeben von Werner Welzig, 8 Bde., Darmstadt 1967.

¹⁰ Dazu Borrelli, Michele, Pädagogik als hermeneutisch-kritische Dialektik; in Ders. / Ruhloff, Jörg (Hrsg.), *Deutsche Gegenwartspädagogik*, 3 Bde., Hohengehren 1996, hier Bd. 2, S. 3-15.

¹¹ PISA (Programme for International Student Assessment) und IGLU (Internationale Grundschul-Lese-Untersuchung) sind internationale Vergleichsuntersuchungen, die zum Ziel haben, länderübergreifend geltende Bildungsstandards zu setzen. Dass Deutschland „nur“ Positionen im Mittelfeldbereich der Rankings erreichte, dominierte die anschließenden öffentlichen Diskussionen und veranlasste nicht nur Feuilletonisten dazu, von einer „Bildungsmisere“ zu reden. Vgl. Adam, Konrad, *Die deutsche Bildungsmisere: PISA und die Folgen*, Berlin 2002; Heiderich, Rolf, *Bildung heute. Wege aus der Katastrophe*, München 2002. Zu den Untersuchungen im Detail siehe die jeweils vom Deutschen PISA-Konsortium und der OECD herausgegebenen Bände; beispielsweise Dt. PISA-Konsortium. Baumert Jürgen / Neubrand, Michael (Hrsg.), *PISA 2000 – die Länder der Bundesrepublik im Vergleich*, Opladen 2002; Organisation for Economic Co-operation and Development (ed.), *PISA 2000 technical report*, Paris 2002 sowie *PISA 2003 technical report*, Paris 2005.

¹² Wiersing 1988, S. 309; Vgl. Lenzen, Dieter, *Mythos, Metapher, Simulation. Zu den Aussichten Systematischer Pädagogik in der Postmoderne*, in *ZfPäd*, 33, 1987, S. 41-60.

¹³ Zur Relevanz theoretischer und empirischer Analyse der ästhetischen Dimension von Bildungsprozessen siehe Parmentier, Michael, *Möglichkeitsräume. Unterwegs zu einer Theorie der ästhetischen Bildung*, in *Neue Sammlung*, 33, 1993, S. 303-314.

¹⁴ Mollenhauer, Klaus, *Vergessene Zusammenhänge. Über Kultur und Erziehung*, München 1983, S. 20.

Sammlungsraum

Das Wort *studiolo* hatte keine präzise Konnotation, es gab verschiedene Bezeichnungen dieses Studierzimmers. In Italien wurden für diesen Raum abwechselnd mehrere Begriffe verwendet: *scrittoio*, *studio*, *stanzino*, *camerino*; in Frankreich *estude*, *cabinet*. Im Folgenden werde ich die Bezeichnungen so verwenden, wie sie in den Quellen ausgeführt sind, wobei aber immer der gleichzusetzende Begriff *studiolo* gemeint ist.¹⁵ Private Bildungsbedürfnisse bildeten die Grundvoraussetzung für die Entstehung eines solchen Studierzimmers, das sich bis zum 12. Jahrhundert fast ausschließlich in klösterlichen Institutionen fand. Das *studio* war als *hortus conclusus* der Kontemplation und dem Studium gewidmet.¹⁶

Das *studiolo* erlebte zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert sowohl in der Ausstattung als auch in der Nutzung eine derartige Transformation, dass seine eigentlichen Wurzeln immer schwerer erkennbar wurden. In einem Prozess der Öffnung nach außen veränderten sich die Funktionen sowie die Bedeutungen des *studiolo*: Aus der einsamen Zelle wurde ein Sammlungsraum. Dafür wurde angeeignet, geordnet und gestaltet. Nach außen gerichtet wurde es zugleich auch zum Ort der Wissensproduktion und der Wissensvermittlung. Der Sammler war hier Nutzer und Vermittler in einem. In einer Wechselwirkung zwischen Raum und Objekt wurde die ideale Bedingung für die Zurschaustellung der Sammlung geschaffen. Die semantische und konzeptuelle Bedingtheit der verschiedenen Elemente, Objekte, Auftraggeber und ikonologischer

¹⁵ Auch Burckhardt widmete der Doppeldeutigkeit des Ausdrucks *studio* Aufmerksamkeit. Er wies darauf hin, dass seit Mitte des 16. Jahrhunderts das Wort *studiolo* immer öfter einen Kunstschränk, ein mit äußerstem Aufwand und Feinarbeit dekoriertes Möbelstück zur Aufbewahrung von Kostbarkeiten, bezeichnete. Burckhardt, Jacob, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Das Altarbild, Das Porträt in der Malerei, Die Sammler, Basel 1898, S. 474.

¹⁶ Zur gleichen Zeit der Entstehung der *studioli* bildet sich ein neuer Bildtyp: das Gelehrtenbild. Das früheste Bild eines Gelehrten in seinem Studio mit genauer Wiedergabe des Raumes und seines Inhalts ist das von Petrarca im ehemaligen *Palazzo Carrara* von Padua. In der Darmstädter Petrarca-Handschrift ist eine Kopie dieses Fresko, das im 16. Jahrhundert verändert wurde, enthalten (Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Hs 101). Vgl. u.a. Liebenwein, Wolfgang, Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600, Berlin 1977; Claudia Cieri Via, I Camerini di Isabella d'Este. Uno spazio culturale esemplare, in Il Codice Stivini. Inventario della collezione di Isabella d'Este nello Studiolo e nella Grotta di Corte Vecchia in Palazzo Ducale a Mantova con Commentario, a cura di Daniela Ferrari, Modena 1995, S. 35-43 sowie Donato, Maria Monica, Gli eroi romani tra storia ed *exemplum*. I primi cicli umanistici di uomini famosi, in Settis, Salvatore, Memoria dell'antico nell'arte italiana, 3 Voll., Torino 1985, hier Vol. 2, S. 97-152.

Programme reflektierten sich in den Arrangements, denen eine Programmatik zugrunde liegt.¹⁷

Das *studiolo* als räumliche Ausdrucksform eines Wandels, von den monastisch-christlichen zu den weltlich-humanistischen Werten, entfernte sich von seiner ursprünglichen Funktion eines Studienortes, um zum hoch repräsentativen Sammlungsraum zu werden, als Instrument der Inszenierung von Prestige und moralischer Erhabenheit.

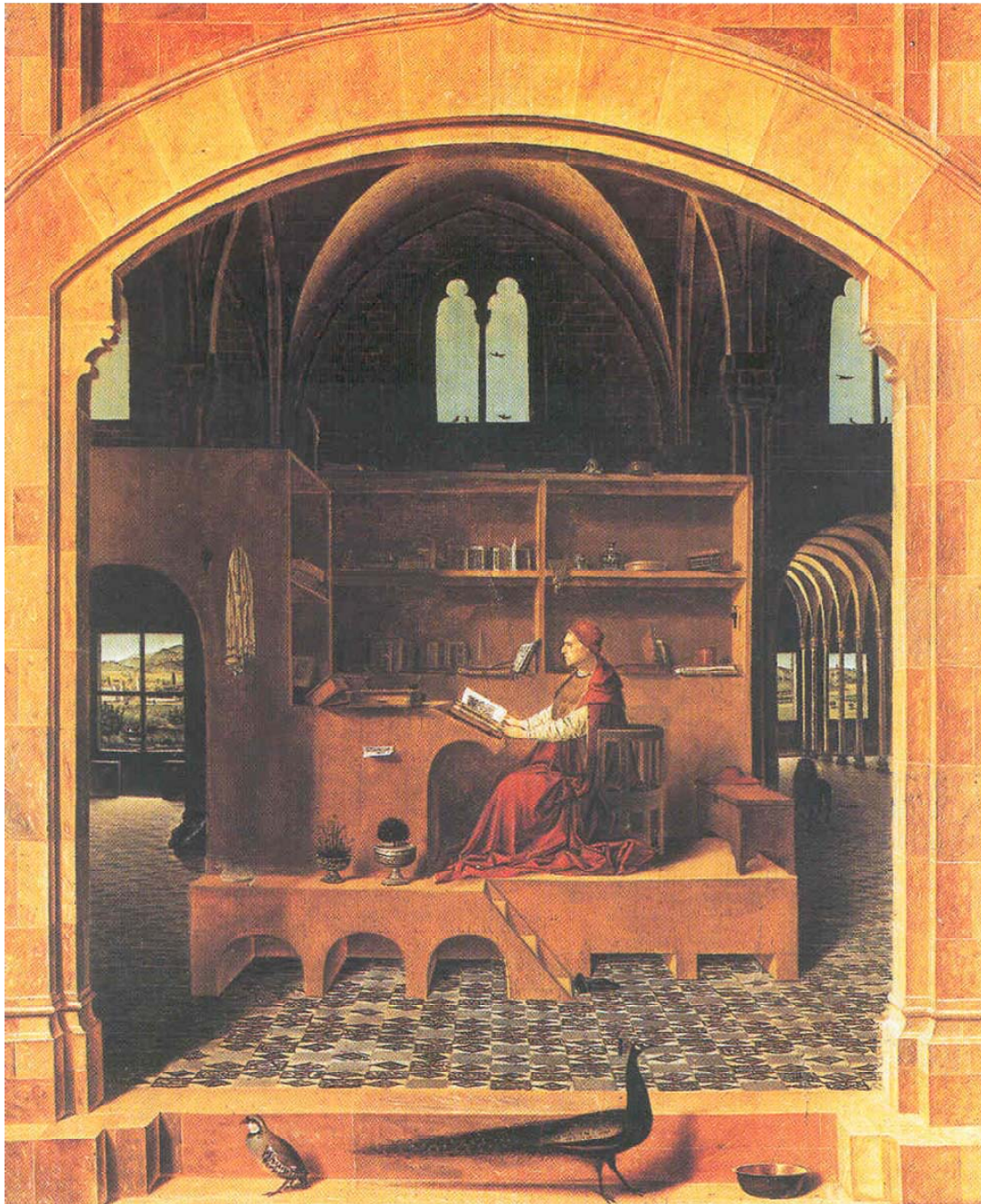


Abbildung 3

¹⁷ Vgl. De Benedictis, Cristina, Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti, Firenze 1991, S. 33f.

Dabei wurde aber der private und intime Charakter bewahrt, denn die *studioli* waren in abgesonderten Teilen der Wohnkomplexe zu finden. Die Analyse des baulichen und räumlichen Kontextes ist vor allem deshalb wichtig, weil die Funktion und die spezifische Bedeutung einzelner Objekte oder Objektgruppen nur im Zusammenhang mit dem ursprünglichen Aufbewahrungsort erschlossen werden können.

Für die Geschichte des *studiolo* als Raumtyp, als architektonische Gattung mit spezifischen Merkmalen, für die Rekonstruktion seiner Entstehung und seiner Entwicklung, ist die Studie von Wolfgang Liebenwein maßgeblich.¹⁸ Ihm ist es zu verdanken, dass der Begriff *studiolo* ein eindeutig verwendbarer kunstgeschichtlicher *terminus* wurde. In der vorliegenden Arbeit beschränke ich mich auf zwei exemplarische *studioli*, die den Übergang zum Sammlungsraum und die Ablösung von Schreib- und Studierzimmer darstellen.¹⁹

In der Literatur wird der Raumtyp der *studioli* der italienischen Sammlungstypologie zugerechnet, außerhalb ist er lediglich vereinzelt zu finden.²⁰ Selbst Liebenwein bemängelt eine fehlende „ideelle Konzeption und Systematik“ in der Sammlung von Margarete von Österreich und stellt sie in Anlehnung an Schlosser²¹ in die „Tradition der französischen und burgundischen Prunksammlungen“. ²² In ihrer Habilitationsschrift zeigt Dagmar Eichberger, wie die Sammlung im *petit cabinet* mit der räumlichen und inhaltlichen Erweiterung des *cabinet emprès le jardin* einem kohärenten Gesamtkonzept zugrunde lag und zum Meilenstein einer Entwicklung wurde, die sich Schritt für Schritt von der mittelalterlichen Tradition löste.²³

Die folgende Arbeit ist der Versuch, die Sammlungspraktiken von Isabella d’Este und Margarete von Österreich in das Gesamtbild dieses spezifischen Sammlungsraums einzureihen und gleichzeitig durch die Analyse spezifischer Inszenierungsstrategien Detailansichten zu gewinnen.

¹⁸ Liebenwein 1977.

¹⁹ Zur Typologie der *studioli* siehe Kap. 3.

²⁰ Zuletzt De Benedictis 1991, S. 33f.

²¹ Schlosser, Julius von, Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens, Leipzig 1908.

²² Liebenwein 1977, S. 127.

²³ Eichberger 2002, S. 410f.

Sammlungspraxis

In seinem berühmten Aufsatz „Die Sammler“ widmet sich Jacob Burckhardt der Frage nach dem Sammeln von „Kunstsachen zu eigenem Genuss, in mehr oder weniger bewusster Unabhängigkeit von der sachlichen Bedeutung derselben, z.B. für die Andacht, für das Standesbewusstsein, etc.“.²⁴ Die Analyse des Phänomens Sammeln in der Frühen Neuzeit beschränkt sich auf den italienischen Raum und stellt das Andachtsbild - und zwar die *Quadri da sposa*, einem in Auftrag gegebenen Madonnenbild zur Vermählung - als Anlass und Ursprung des privaten Sammelns dar.²⁵ Diese Werkaufträge waren jedoch noch weit entfernt vom Sammeln im modernen Sinn, nämlich dem willentlichen Erwerb einer bestimmten Gattung von Kunstwerken, das sich erst ab dem 15. Jahrhundert entfaltet und innerhalb von fünfzig Jahren ein über die Grenzen Italiens hinaus bedeutsames Ausmaß erreichte.²⁶ Wie schon am Anfang erwähnt, repräsentieren die *studioli* von Isabella d’Este und Margarete von Österreich die Frühform eines autonomen Sammlungsraumes. Ziel der Arbeit ist, die darin entfalteten zukunftsweisenden Bildungsprozesse zu rekonstruieren. Sammeln bedeutet, die Dinge der Vergangenheit durch die komplementären Operationen von Zerlegung und Arrangement für die Menschen der Gegenwart zu einer zukunftsweisenden Wirkung zu bringen. Der Kulturanthropologe James Clifford attestiert dem Sammlungsphänomen „das Zusammenfügen einer materiellen ‚Welt‘, das Abgrenzen eines subjektiven Bereiches, der nicht das ‚Andere‘ ist“, einen universellen Charakter, wenn auch die Vorstellung der Anhäufung von Besitztümern nicht universell sei, denn gerade diese Akkumulierung als „eine Strategie für die Entwicklung eines possessiven Selbst, einer ebensolchen Kultur und Authentizität“²⁷ sei das, was das Sammeln in den westlichen Gesellschaften kennzeichnen würde. Diese Beobachtungen lassen sich auch auf die akkumulierte Objekt- und Symbolwelt der Sammlungen der Frühen Neuzeit übertragen.

Die hier untersuchten Sammlungen sind darüber hinaus paradigmatische Beispiele für Sammlungen der Renaissance, die nicht nur der Schärfung der Sinne und des Verstandes, sondern darüber hinaus zum Abbild einer Synthese zwischen

²⁴ Burckhardt 1898, S. 298.

²⁵ Burckhardt 1898, S. 302.

²⁶ Burckhardt 1898, S. 313.

²⁷ Beide Zitate aus Clifford, James, *Sich selbst sammeln*, in: Korff, Gottfried / Roth, Martin (Hrsg.), *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt am Main 1990, S. 87-106, hier S. 89f.

unterschiedlichen Erkenntnisphären dienen, bis das neuzeitliche Bewusstsein sie auflöste, um sie in neuen spezialisierten Funktionszusammenhängen zu präsentieren.²⁸

In der Kulturgeschichte der Wissenschaften sind zurzeit Untersuchungen von Sammlungen von zentraler Bedeutung. Konferenzen, Ausstellungen und Publikationen sind das Produkt eines akademischen Eifers, der sich kritisch dem Phänomen des Sammelns widmet. In der Vielzahl neuerer Publikationen liegt das Interesse vor allem an der Erforschung der Kunstkammern, jener Sammlungstypologie, die jeweils zwischen der Mitte des 16. und des 18. Jahrhunderts ihre Ausprägung fand.²⁹ Das Werk von Julius von Schlosser, das 1908 erschien, gilt in der Fachliteratur als Pionierleistung der Sammlungsforschung nördlich der Alpen.³⁰ Schlosser erkannte als einer der ersten die herausragende Bedeutung der Sammlung von Margarete von Österreich.³¹

Für die vorliegende Arbeit sind zunächst zwei Publikationen aus den 1990er Jahren hervorzuheben, die sich der Gesamtschau des Phänomens Sammlung in der Frühen Neuzeit widmen: Cristina de Benedictis' Abriss der italienischen Sammlungsgeschichte vom 14. bis 18. Jahrhundert, begleitet von einer umfangreichen Anthologie von Quellentexten³² und die Monographie von Eilean Hooper-Greenhill, die eine Reihe exemplarischer Museumskonzeptionen und die darauf begründeten Wissensstrukturen ganz im Sinne des epistemischen Modells von Michel Foucault herausarbeitete.³³ Susan M. Pearce bemängelt in ihrem 1994 erschienenen Buch *On Collecting* die bis dahin fehlende Konzentration der Forschung auf Sinn und Implikationen des Sammlungsprozesses. Pearce untersucht das Sammeln als einen mehrdimensionalen Prozess: „(...) *collecting in practice in the historical long term, collecting as part of*

²⁸ Grundlegend hierzu Pomian, Krzysztof, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, [Paris 1987], Berlin 1998 sowie der Sammelband Grote, Andreas (Hrsg.), *Macrocosmos in microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen 1994.

²⁹ Zum aktuellen Forschungsstand siehe die Einleitung in Felfe, Robert / Lozar, Angelika (Hrsg.), *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, Berlin 2006, S. 8-28. An dieser Stelle sei auch Klaus Minges genannt, der die Ordnungsprinzipien der Sammlungen in der Frühen Neuzeit untersucht. Vgl. Minges, Klaus, *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*, Münster 1998.

³⁰ Von Schlösser 1908.

³¹ Von Schlösser 1908, S. 33f.

³² De Benedictis 1991, und die 2. bearbeitete Auflage von 1998.

³³ Hooper-Greenhill, Eilean, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London, New York 1992. Foucaults Diskursanalyse unterscheidet drei Diskursebenen bzw. Diskursensembles: Die Ähnlichkeit der Renaissance, die Repräsentation der Aufklärung und der Moderne, geprägt durch Subjektivität und Geschichtlichkeit. Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, [Paris 1966], Frankfurt am Main 1974.

*poetic through which individuals define themselves, and collecting as an aspect of the contemporary (and future) politics of value and social structure (...)*³⁴ und setzt dort ein, wo eine Reihe Untersuchungen das Sammeln als ein eigenständiges Diskursfeld zur Gegenstandsanalyse machen.

Zu erwähnen sind schließlich die zahlreichen Publikationen, die sich der Frage nach der weiblichen Kunstpatronage in der Frühen Neuzeit widmen und die Rolle und Mitwirkung von Frauen an der Entwicklung einer Bildkultur untersuchen.³⁵

Was die hier untersuchten Sammlungen betrifft, sei in erster Linie die Arbeit der Kunsthistorikerin Dagmar Eichberger über Margarete von Österreich genannt, die als erste die Sammlung in ihrer Gesamtheit systematisch untersuchte.³⁶ Von den jüngeren Publikationen ist der Katalog anlässlich der Ausstellung in Mecheln, *„Women of Distinction: Margaret of York, Margaret of Austria“* von großer Bedeutung, da die Rekonstruktion und die Visualisierung des historischen und kulturellen Beitrags der beiden Regentinnen zum ersten Mal im Zentrum einer Ausstellung, einer begleitenden Publikation und einer Konferenz waren.³⁷

Im Fall von Isabella d'Este leistete dagegen Alessandro Luzio, der ehemalige Direktor des *Archivio di Stato di Mantova*, mit der Bearbeitung eines großen Teils des schriftlichen Nachlasses zu einzelnen Fragestellungen einen beträchtlichen Beitrag zur Erforschung.³⁸ Der Kunsthistoriker Clifford M. Brown widmete sich ebenfalls dem

³⁴ Pearce, Susan M., *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, London, New York 1995, S. 28.

³⁵ U. a. Lawrence, Cinthia (ed.), *Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors and Connoisseurs*, Pennsylvania 1997; Reiss, Sheryl E. / Wilkins, David G. (eds.), *Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, Kirksville Missouri 2001. Mehr dazu im Kap. 2.

³⁶ Eichberger 2002. Hinzu kommen historisch-biographische Schriften (Vgl. Tamussino, Ursula, *Margarethe von Österreich. Diplomatin der Renaissance*, Wien, Graz, Köln 1985 und dies., *Margarethe von Österreich (1480-1530)* in Jürs, Britta (Hrsg.), *Sammeln nur um zu besitzen. Berühmte Kunstsammlerinnen von Isabella d'Este bis Peggy Guggenheim*, Berlin 2000, S. 32-51), sowie zu einzelnen Fragestellungen, literaturwissenschaftlich – wie Joseph Strelka und Marguerite Debae, die sich mit der Rekonstruktion der umfangreichen Bibliothek der Regentin befasste – und musikwissenschaftlich, aufgrund der zahlreichen Musikhandschriften innerhalb der Sammlung. Vgl. Strelka, Joseph, *Der burgundische Renaissancehof Margarethes von Österreich und seine literaturhistorische Bedeutung*, Wien 1957; Debae, Marguerite, *La Bibliothèque de Marguerite d'Autriche. Essai de reconstitution d'après l'inventaire de 1523-1524*, Louvain, Paris 1995; Cammaert, G., *De muziek aan het Hof van Margareta van Oostenrijk*, in *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Letteren, Oudheidkunde en Kunst van Mechelen* 84, 1980, S. 76-95.

³⁷ Eichberger, Dagmar (ed.), *Women of Distinction. Margaret of York, Margaret of Austria*, Leuven 2005.

³⁸ Vgl. Luzio, Alessandro, *Isabella d'Este e il sacco di Roma*, in *Archivio Storico Lombardo*, XXXV, X, 1908, S. 5-107, 361-425; Ders., *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-1628. Documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Milano 1913; Ders. / Renier,

schriftlichen Nachlass für die Rekonstruktion der Provenienz und Aufstellung der Objekte in den Sammlungsräumen. Anders als seine Vorgänger erweiterte er sein Forschungsinteresse auf die Rekonstruktion der Sammlung, die in der *grotta* aufbewahrt wurde.³⁹ Eine Reihe biographischer Arbeiten halfen, das Bild der Markgräfin konturierter zu zeichnen.⁴⁰ Schließlich leisteten die Kataloge anlässlich der Ausstellungen in Paris und in Wien ebenfalls einen wichtigen Beitrag zur Identifizierung der Sammlungsobjekte und deren Aufstellung innerhalb der Räume.⁴¹

Erziehungswissenschaftliche Forschung

Gegenüber der Vielzahl an Publikationen aus den Kulturwissenschaften sind Arbeiten über das Sammeln in der pädagogischen Forschung eher selten. Ein Umstand, der angesichts des starken wissenschaftlichen Interesses am Sammeln als einer kulturbildenden Tätigkeit verwundert.⁴² Trotz einer fehlenden „fundierte[n]

Rodolfo, Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza, in Archivio Storico Lombardo, XVII, VII, 1890, S. 74-119, 346-399 und Ders. / Torelli, Pietro, L'archivio Gonzaga di Mantova, 2 Voll., 1. Vol. Ostiglia 1920, 2. Vol. Verona 1922. Siehe hierzu auch Yriarte, Charles, Isabelle d'Este et les artistes de son temps. Ses origines. Ses tendances. Ses portraits, in Gazette des Beaux-Arts, 37, 13, 1895, S. 13-32 ; Le Studiolo dans le Castel Vecchio (deuxième article), in Gazette des Beaux-Arts, 37, 13, 1895, S. 189-206 ; Le Studiolo de la Grotte (troisième article), in Gazette des Beaux-Arts, 37, 13, 1895, S. 382-398 ; Isabelle d'Este et les artistes de son temps. Le Studiolo Paradiso (quatrième article) in Gazette des Beaux-Arts, 37, 14, 1895, S. 123-138; Isabelle d'Este et les artistes de son temps. Relations d'Isabelle avec Giovanni Bellini (cinquième article) in Gazette des Beaux-Arts, 38, 16, 1896, S. 215-228; Relations d'Isabelle avec Lorenzo Costa et Francia (sixième et dernier article), in Gazette des Beaux-Arts, 38, 16, 1896, S. 331-346.

³⁹ Brown, Clifford M., The Grotta of Isabella d'Este, in Gazette des Beaux-Arts, 89, 6, 1977, S. 155-171; Ders., La grotta di Isabella d'Este. Un simbolo di continuità dinastica per i duchi di Mantova, Mantova 1985; Ders., A Ferrarese Lady and a Mantuan Marchesa. The Art and Antiquities Collections of Isabella d'Este Gonzaga (1474-1539), in Lawrence (ed.) 1997, S. 53-71; Ders., Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua. Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este, Roma 2002.

⁴⁰ Beispielsweise Lauts, Jan, Isabella d'Este. Fürstin der Renaissance 1474-1539, Hamburg 1952 sowie Bellonci, Maria, Segreti dei Gonzaga, Milano 1947; Dies., Appunti per un ritratto di Isabella d'Este, in Civiltà Mantovana, I, 4, 1966, S. 5-13; Dies., Isabella d'Este a cinquecento anni dalla sua nascita, in Atti del Convegno dell'Accademia Nazionale dei Lincei e dall'Accademia Virgiliana: Mantova e i Gonzaga nella civiltà del Rinascimento, Mantova 1977, S. 47-56.

⁴¹ Béguin, Sylvie (ed.), Le studiolo d'Isabelle d'Este, cat., Paris 1975; Chambers, David / Martineau, Jane (eds.), Splendours of the Gonzaga, cat., Cinisello Balsamo 1981; Ferino-Padgen, Sylvia (Hrsg.), La prima donna del mondo. Isabella d'Este Fürstin und Mäzenatin der Renaissance, Kat., Wien 1994.

⁴² Vgl. Brüning, Jochen, Wissenschaft und Sammlung in Krämer, Sybille / Bredekamp, Horst (Hrsg.), Bild, Schrift, Zahl, München 2003, S. 87-113.

Theoriebildung zu diesem Handlungsfeld“, wie Thomas Schloz es formuliert hat,⁴³ erscheinen Ende der achtziger und neunziger Jahre Arbeiten, die die theoretische Klärung des kindlichen Sammelns zum Ziel haben.⁴⁴

Sammlungen mit ihrem grundlegenden Ansatz der Aufbewahrung und Vermittlung sind vielschichtige Momente der Geschichtsschreibung und der Geschichtsrepräsentation. Aufbewahrung, Formation und Vermittlung sind soziale Aktivitäten von großer bildungstheoretischer Relevanz, selbst oder auch gerade wenn, wie hier, Bildung als Selbstbildung und Selbstbewegung begriffen wird. Die Problemstellung des Sammelns in bildungstheoretischer Perspektive oder anders ausgedrückt, die Frage „was und wie Gegenstände lehren“ wird innerhalb der Untersuchung einen großen Platz einnehmen. Sammlungen sind die Verdinglichung und die Reflexion der Kulturen, aus denen sie entstehen. Die Auseinandersetzung mit Überlieferungswürdigkeit und Zukunftsfähigkeit kultureller Bestände ist eine ausgesprochen pädagogische Tätigkeit. Diese theoretische Prämisse setzt voraus, dass Sammlungen nicht nur zur Zelebrierung und Repräsentation sondern auch zur Konstruktion und Entfaltung des Selbst dienen, und zwar zukunftsgerichtet. Momente der Dokumentation, der Präsentation und der Repräsentation „leisten einen Beitrag zur Entfaltung eines Zeitbewusstseins, das über den gegenwärtigen Moment hinausreicht und seine Netze nach vorwärts und rückwärts hinauswirft.“⁴⁵

Das Sammeln führt den Menschen näher an die Wissensgebiete heran und dient der Bewahrung und Förderung kulturhistorischer Leistungen. Demzufolge ist Sammeln eine Erkenntnistätigkeit⁴⁶. Durch das Ausstellen wird aus dem bewahrenden Prozess, der „Verdinglichung des Besonderen“, ⁴⁷ ein belehrender Prozess, in dem die gewonnenen Erkenntnisse weitergegeben werden.⁴⁸ Demnach ist das Sammeln eine

⁴³ Schloz, Thomas, Alltagskultur: Sammeln, in Lenzen, Dieter, Enzyklopädie Erziehungswissenschaft. Handbuch und Lexikon der Erziehung in elf Bänden mit einem Registerband, Stuttgart 1986, Bd. 3, S. 352-356, hier S. 352.

⁴⁴ Siehe vor allem, Fatke, Reinhard / Flitner, Andreas, Was Kinder sammeln. Beobachtungen und Überlegungen aus pädagogischer Sicht, in Neue Sammlung, 23, 1983, S. 600-611 und Duncker, Ludwig, Die Kultur des Sammelns und ihre pädagogische Bedeutung, in Neue Sammlung, 30, 1990, S. 449-465.

⁴⁵ Duncker, 1990, S. 459.

⁴⁶ Fatke und Flitner nennen es in der Rezeption von Langeveld „Sinngebungsarbeit, mit der es [das Kind] sich überhaupt die Welt ordnen und aneignen muß“ (1983, S. 603). Vgl. Langeveld, Martinus J., Das Ding in der Welt des Kindes, in ZfPäd, 1, 1955, S. 69-83.

⁴⁷ Winzen, Matthias, Sammeln – so selbstverständlich, so paradox, in Deep Storage. Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst, Kat., München 1997, S. 10-19, hier S. 11.

⁴⁸ Vgl. Segeth, Uwe-Volker, Sammler und Sammlungen. Studien über ein kulturelles Handlungsmuster und seine pädagogische Dimension, Diss., Braunschweig 1989, S. 33.

Bildungsbewegung in doppelter Hinsicht. Die Relevanz der Sammeltätigkeit in bildungstheoretischer Hinsicht besteht aber in expliziter Weise in der Definition und Erweiterung der Identität, die sich in dem Prozess des Sammelns vollzieht.⁴⁹ Diese Funktion der Sammeltätigkeit scheint mir der Schlüssel für die hier zu untersuchenden Sammlungen zu sein. Durch die Bestimmung der subjektiven funktionalen Bedeutung der Objekte werden die Sammelgegenstände Teil der Selbstdefinition des Sammlers.⁵⁰

Ich konzentriere mich im folgenden auf Beispiele der erziehungswissenschaftlichen Forschung, in denen Bilder nicht als eine Abbildung der Wirklichkeit analysiert werden, sondern als ikonologische Diskurse, die differentielle Wissens Elemente aufweisen, die von pädagogischem Interesse sind.

Klaus Mollenhauer ist es zu verdanken, dass eine bildorientierte erziehungswissenschaftliche Hermeneutik Einzug in den pädagogischen Diskurs fand.⁵¹ In der Bildanalyse von Piero della Francescas *Die Geißelung* deutet Mollenhauer die darin enthaltenen Bildelemente als eine Formulierung neuzeitlicher Bildungsaufgaben und stellt zugleich die inhaltlichen Eckpunkte einer Bildinterpretation in bildungstheoretischer Absicht dar. Mollenhauer selbst sieht den Text als einen Versuch, „die Interpretation solcher Materialien in den ‚Kanon‘ bildungstheoretischer Quellen plausibel einzufügen“.⁵² In dem Aufsatz *Ein Jesus-Knabe um 1280* analysiert er das Gemälde von Duccio di Buoninsegna *Madonna di Crevole* als eine Darstellung der leibhaftigen Interaktion zwischen Kind und Mutter mittels der Transformation bestehender ikonographischer Elemente der Körpergesten und zwar von Gestaltungsmitteln der übersinnlichen Wirklichkeit zu solchen der Leibhaftigkeit.⁵³ Die Synthese zwischen einem überlieferten Symbol-Repertoire und dem entstandenen Interesse an leibhafter Expressivität war das Produkt einer neu aufkommenden

⁴⁹ Fatke und Flitner definieren das Kindessammeln als Tätigkeit des Ordnnens, der Verarbeitung der innerlichen und äußerlichen Erfahrungen und der Identitätsbestimmung. Vgl. Fatke / Flitner, 1983, S. 609.

⁵⁰ Wenn die Tätigkeit des Bewahrens die soziale Dimension des Sammelns unterstreicht, dann ruft die Sammeltätigkeit in seiner Gesamtheit die pädagogische Dimension hervor. „Das Sammeln besitzt wie die Sammlung den Charakter eines Zeichens: Mitteilung über den Rückverweis auf die eigene Person.“ Vgl. Schloz, 1986, S. 352. Dieser Rückverweis ist von pädagogischem Interesse.

⁵¹ Zuerst mit „Vergessene Zusammenhänge“ von 1983, drei Jahre später mit „Umwege“, denen eine Reihe weiterer kulturhistorischer Studien folgten, die von bildungstheoretischen Fragestellungen geleitet sind.

⁵² Mollenhauer, Klaus, Streifzug durch fremdes Terrain. Interpretation eines Bildes aus dem Quattrocento in bildungstheoretischer Absicht, in *ZfPäd*, 29, 1983, S. 173-194 und Mollenhauer 1986, S. 38-67.

⁵³ Mollenhauer, Klaus, Ein Jesus-Knabe um 1280, in Rittelmeyer / Wiersing 1987, S. 133-158.

Stadtkultur, die in Siena ihr Zentrum und in Duccio und seiner Schule ihre kongeniale Gestalt fand.

Nach wie vor gelten diese bildungstheoretischen kulturhistorischen Studien von Mollenhauer als Wegbereiter der erziehungswissenschaftlichen Literatur. Seine hier kurz skizzierten Bildanalysen und die folgenden von Michael Parmentier sind gelungene Kombinationen aus ikonographischen Sachkenntnissen und „divinatorischen“ Einfällen im Sinne von Schleiermacher.⁵⁴ Von Parmentier sei hier die bildungstheoretische Analyse von Chardins Bild *Der Junge mit dem Kreisel* genannt, in der er zum einen die Darstellung einer zeitgenössischen pädagogischen Kontroverse, zum anderen die ästhetische Wirkung des Bildes beleuchtet;⁵⁵ Rembrandts Gemälde *Die Anatomie des Dr. Tulp* deutet er als eine Absage sowohl an den szientistischen Reduktionismus als auch an die neuplatonische Sakralisierung des menschlichen Körpers,⁵⁶ die Selbstbildnisse, ebenfalls von Rembrandt, als ästhetische Formung des werdenden Ichs.⁵⁷ Durch die Überwindung der ethnographischen Lesart entdeckt er in *Kinderspiele* von Bruegel eine Einladung zum Spiel und formuliert die These, dass sich in der Bildbetrachtung das ästhetische Subjekt konstituiert.⁵⁸

Hans-Georg Herrlitz und Christian Rittelmeyer haben im Jahr 1993 den Sammelband *Exakte Phantasie* über bildungstheoretische Interpretationen unterschiedlicher historischer Dokumente herausgegeben. Es gilt, solche Dokumente nicht nur präzise und mit Sachverstand zu entschlüsseln, sondern auch phantasievoll neu zu entdecken; durch die strenge Quellenorientierung wird dem Abgleiten von Phantasie in Phantasterei und durch die Phantasie dem einfallslosen Starren auf historische Dokumente und ihre bloße Paraphrasierung vorgebeugt.⁵⁹ Darin enthalten sind eine Vielzahl von Beiträgen, die der Bandbreite der methodischen Vorgehen und der

⁵⁴ Schleiermacher, Friedrich, Hermeneutik und Kritik, [1838], herausgegeben und eingeleitet von Manfred Frank, Frankfurt am Main 1977, S. 93f.

⁵⁵ Parmentier, Michael, Sehen sehen. Ein bildungstheoretischer Versuch über Chardins ‚L’Enfant au toton‘, in Herrlitz, Hans-Georg / Rittelmeyer, Christian (Hrsg.), *Exakte Phantasie. Pädagogische Erkundungen bildender Wirkungen in Kunst und Kultur*, Weinheim, München 1993, S. 105-121.

⁵⁶ Parmentier, Michael, *Die Anatomie des Dr. Tulp. Interpretation einer Unterrichtsszene*, in Rittelmeyer, Christian / Wiersing, Erhard (Hrsg.), *Bild und Bildung. Ikonologische Interpretationen vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung*, Wiesbaden 1991, S. 237-263.

⁵⁷ Parmentier, Michael, *Die Selbstbilder Rembrandts – Eine visuelle Autobiographie?* in Hellekamps, Stephanie (Hrsg.), *Ästhetik und Bildung. Das Selbst im Medium von Musik, Bildender Kunst, Literatur und Fotografie*, Weinheim 1998, S. 43-61.

⁵⁸ Parmentier, Michael, *Jenseits von Idylle und Allegorie. Die Konstruktion des ästhetischen Subjekts in Bruegels „Kinderspielen“*, in *Pädagogische Korrespondenz*, 5, 1989, S. 75-88.

⁵⁹ Herrlitz / Rittelmeyer (Hrsg.) 1993.

Forschungsansätze Rechnung tragen. Exemplarisch seien hier die Texte von Dieter Lenzen, Thomas Schulze, Konrad Wünsche und der bereits erwähnte Text von Michael Parmentier zu Chardin genannt. Lenzen demontiert durch eine ikonographische Analyse und die Entdeckung einer Parallelität mit einem Text von Gottfried Benn die These, dass es sich bei den Kinderbildern von Otto Dix um eine apologetische Darstellung der Kindheit handelt.⁶⁰ Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Schulze, wenn er für seine „ikonologische Betrachtung zu Paargruppen“ Texte und Bilder aufeinander bezieht, um die ikonologische Entsprechung der pädagogischen Denkfigur des Erziehers und des Zöglings gegenüberzustellen.⁶¹ Wünsche wählt für seine ikonologischen Anmerkungen zu einem Bild von Runge einen anderen Weg. Durch eine genaue ikonologische Interpretation schlägt er eine Sichtweise vor, die zu keiner eindeutigen Festlegung der Identität des Kindes führt.⁶²

Andreas Gruschka und Wolfgang Denecke analysieren die *Kreidefelsen* von Caspar David Friedrich unter dem Gesichtspunkt der sinnlichen Wahrnehmung und gehen der Frage nach, wie diese Sinnestätigkeit zum jeweiligen Bildungsbegriff beiträgt.⁶³ Mit einer Studie über Chardins Bilder als Quelle der bürgerlichen Pädagogik legt Gruschka im Jahre 1999 den ersten Band einer Serie von wissenschaftlichen Studien im Grenzbereich zwischen Pädagogik und Kunstwissenschaft vor.⁶⁴

Die zentrale Rolle von Bildern in Bildungsprozessen des Menschen im Rahmen des so genannten ‚*iconic turn*‘ untersucht auch der Band von Gerd Schäfer und Christoph Wulf.⁶⁵ Die Vielfalt der Ansätze der Beiträge spiegelt die Vielfalt der Funktionen von

⁶⁰ Lenzen, Dieter, Heiliges Kind oder Kreatur? Anmerkungen zum Kinderbild bei Otto Dix, in Herrlitz / Rittelmeyer (Hrsg.) 1993, S. 55-67.

⁶¹ Schulze, Theodor, Ikonologische Betrachtungen zur pädagogischen Paargruppe, in Herrlitz / Rittelmeyer (Hrsg.) 1993, S. 147-171.

⁶² Wünsche, Konrad, Die kleine Perthes. Anmerkungen zu einem Bild Philipp Otto Runges, in Herrlitz / Rittelmeyer (Hrsg.) 1993, S. 173-189.

⁶³ Gruschka, Andreas / Denecke, Wolfgang, Sehen mit und von Sinnen – Blicke vom „Kreidefelsen“, in Mollenhauer, Klaus / Wulf, Christoph (Hrsg.), Aisthesis / Ästhetik. Zwischen Wahrnehmung und Bewußtsein, Weinheim 1996, S. 115-136.

⁶⁴ Bis jetzt erschienen: Gruschka, Andreas, Bestimmte Unbestimmtheit. Chardins pädagogische Lektionen. Eine Entdeckungsreise durch die Bildwelten des Jean-Baptiste Siméon Chardin und seiner Zeit, Wetzlar 1999; Ders., Entdeckt aber nicht erobert. Paolo Veronese malt Kinder und Jugendliche. Eine Entdeckungsreise durch die Bildwelt Veronese und seiner Zeit, Wetzlar 2003; Ders., Der heitere Ernst der Erziehung. Jan Steen malt Kinder und Erwachsene als Erzieher und Erzogene. Eine Entdeckungsreise durch die Bilderwelten Jan Steens und seiner Zeit, Wetzlar 2005.

⁶⁵ Der ‚*iconic turn*‘ verweist auf die Bildbedingtheit des Wissen und Handelns im Abgrenzung zum ‚*linguistic turn*‘ der die Sprachbedingtheit des Wissens voraussetzt. Schäfer, Gerd / Wulf, Christoph (Hrsg.), Bild - Bilder - Bildung, Weinheim 1999.

Bildern wider und lässt offen, aus welchen Perspektiven und in welche Richtungen dieses Forschungsfeld erweitert werden kann, beziehungsweise werden muss.

Dieser punktuelle Überblick der bildungstheoretischen Bildforschung zeigt deren Bandbreite, aber auch deren Unsystematik. Diese Arbeit möchte sich in diese angedeutete Tradition einfügen, aber auch das Wagnis eingehen, in einem umfangreicheren Komplex den Zusammenhang zwischen ästhetischen Erfahrungen und Bildungsvorgängen zu untersuchen.

Begriffliche Annäherung

Bildung

Der Arbeit liegt das Bildungsverständnis zugrunde, das sich vor allem Adornos Rezeption der klassischen Texte der Bildungsphilosophie des 18. Jahrhunderts anschließt.⁶⁶ Adorno spricht im Anschluss an die Bildungstheorie der Moderne von der Dialektik der Bildung als einem „inwendigen Prozeß von Subjekt und Objekt“⁶⁷, einem zu sich selbst zurückkehrenden Vorgang. Bildung bezeichnet eine intentionale Veränderung, die sowohl das Selbst- als auch das Weltverhältnis des Menschen betrifft. Bildung wird somit als Bewegung, und zwar als eine produktive und reflexive Bewegung begriffen, in deren Verlauf das tätige Subjekt sein bisheriges Bild von der Welt und damit sich selbst verändert. Diese Definition beinhaltet sowohl das Prinzip der Bildsamkeit als auch das der Aufforderung zur Selbsttätigkeit, indem der Bildungsprozess als „Mitwirkung an der menschlichen Gesamtpraxis“⁶⁸, selbst- und weltbildend, verstanden wird. Selbsttätigkeit ist die Tätigkeit aus eigenem Antrieb und zugleich die Reflexion auf sie, eine bewusste Tätigkeit. Bildung ist demzufolge im Sinne eines reflexiven Prozesses eine durch Selbsttätigkeit wirksam werdende

⁶⁶ Adorno, Theodor W., Notiz über Geisteswissenschaft und Bildung, Gesammelte Schriften, Bd. 10.2, Frankfurt am Main 1977, S. 495-498. Bildsamkeit und Aufforderung zur Selbsttätigkeit sind erst in der Moderne als konstitutive Prinzipien pädagogischen Denkens und Handelns begrifflich formuliert worden. Wenn die Formulierung dieser Notwendigkeit ein geschichtliches Novum ist, ist die Notwendigkeit selbst ein geschichtliches Faktum, dessen „übergeschichtliche Geltung ein historisches Apriori“ ist. Vgl. Benner, Dietrich, Allgemeine Pädagogik. Eine systematisch-problemgeschichtliche Einführung in die Grundstruktur pädagogischen Denkens und Handelns, 4. völlig neu bearbeitete Auflage, Weinheim, München 2001, S. 61.

⁶⁷ Adorno 1977, S. 496.

⁶⁸ Benner 2001, S. 151.

Veränderung. Entgegen der Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit des Bildungsbegriffs im heutigen öffentlichen Diskurs – Bildung gilt als ein Besitz, als eine akkumulierbare Ware, die man in kompakten Taschenbüchern „kompendieren“ kann – verstehe ich Bildung als Prozess, weder als einen Zustand noch als Objekt. Subjekt dieses Prozesses ist das lernende Ich, das über den kulturellen Horizont und die repräsentierten Lebensformen hinauswächst. Im Bildungsprozess verändert sich das Subjekt, das Individuelle, durch die Begegnung mit dem Objekt, das Allgemeine; das Objekt verändert sich ebenfalls durch diese Vermittlung mit dem Subjekt. Dieser Prozess der Vermittlung zwischen Individualität und Allgemeinheit, in dem das Allgemeine assimiliert wird, um re-konstruiert zu werden, beinhaltet ein Moment der Überwindung, des Überschreitens, des ‚darüber hinaus‘. In einer solchen Konzeption gewinnen die Vorgänge der Wahrnehmung, der bewussten Kontemplation, des ästhetischen Erfahrens bildungstheoretische Relevanz, da es sich um Vorgänge der Aneignung des *anderen* handelt.⁶⁹

In einem späteren Text schreibt Adorno, dass „Bildung Schutz vorm Andrängen der Außenwelt, eine gewisse Schonung des Einzelsubjekts, vielleicht sogar die Lückenhaftigkeit der Vergesellschaftung braucht“.⁷⁰ Das *studiolo* – aus der Distanz entstanden und der Muße gewidmet – ist ein solcher Ort der Selbstbildung im Sinne von Selbsttätigkeit,⁷¹ ein von Handlungszwängen entlasteter Möglichkeitsraum. Eine Räumlichkeit, „in der die Bildungswirkung des freien Spiels von Verstands- und Gemütskräften, im Sinne der Schillerschen Ästhetik, sich entfalten kann“.⁷²

Bezeichnet man Bildung als selbsttätige Aneignung eigener Kultur, die auch deren Fortentwicklung und Reproduktion beinhaltet, dann wird die Postulierung einer zeitlichen und sachlichen Unbegrenztheit dieses Prozesses zur Notwendigkeit. Bildung dauert ein Leben lang und umfasst alle erdenklichen Kompetenzen und Fertigkeiten, die

⁶⁹ Zur Adornos Rezeption der modernen Bildungstheorie siehe auch Zirfas, Jörg, Bildung als Entbildung, in Schäfer / Wulf (Hrsg.) 1999, S. 159-193.

⁷⁰ Adorno, Theodor W., Theorie der Halbbildung, in Gesammelte Schriften, Bd. 8, [1972], Frankfurt am Main 1990, S. 93-121, hier S. 106.

⁷¹ Selbsttätigkeit als Tätigkeit der „Produktivkräfte der eigenen Bildung“. Vgl. Mollenhauer 1983, S. 141.

⁷² Parmentier, Michael, Der verkannte Zweck. Pädagogische Anmerkungen zur Krise des Museums, in Neue Sammlung, 36, 1996, S. 49-59, hier S. 55. Schiller, Friedrich, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, [1801], in Friedrich Schiller, Werke in drei Bänden, herausgegeben von Göpfert, Herbert, München [1966] 1976, S. 445-539. Schiller leitet den Dualismus zwischen Verstand und Sinnlichkeit aus der Kantschen Anthropologie ab.

das Individuum in dem Prozess der Aneignung eigener Bedingtheit benötigt.⁷³ Die Prozessualität des Bildungsvorgangs lässt sich innerhalb des Sammlungsaufbaus nachzeichnen.

Dinge

Käte Meyer-Drawe weist darauf hin, dass Bildung nicht nur als gestalterischer Akt „intellektueller Schöpferkraft eines sinnkonstituierenden Subjekts“⁷⁴ sondern auch als ein „Antwortgeschehen“⁷⁵ auf die Welt verstanden werden sollte. Damit entfaltet sie das, was die Definition von Bildung als reflexive Bewegung enthält: die Wechselwirkung. Die Wechselwirkung im Humboldtschem Sinn und Wortschatz ist die Interaktion zwischen Ich und „NichtMensch“⁷⁶, also der Welt, eine Wechselwirkung von Empfänglichkeit und Selbsttätigkeit. Die bildende Bedeutung der Dinge liegt darin, dass sie zur Evokation, zur Aufforderung unseres Wahrnehmens, Handelns und Denkens führt.⁷⁷ Die gegenständliche Welt bietet die Möglichkeit, selbsttätig zu werden. Insofern sind Sammlungen – auch frühneuzeitliche Sammlungen – nicht der Versuch, das Chaos der Welt zu ordnen, sondern das Produkt der Auseinandersetzung mit einer „evozierenden Welt“⁷⁸, mit seinen grammatischen Formen, also Habitus, Struktur, sozialer Schicht, Stil, dem „bereits Allgemeine[n]“⁷⁹. Bilder und Kunstwerke im Allgemeinen sind Produkte der Auseinandersetzung mit kulturellen Überlieferungen und gleichzeitig Träger der Aneignung und Transformation von Elementen dieser Überlieferungen. Diese Auseinandersetzung hat insofern eine bildungstheoretische Relevanz, da es sich um die selbsttätige Aneignung eigener Kultur, eigener Bedingtheit handelt,⁸⁰ denn Dinge im Allgemeinen besitzen einen Bildungssinn auch aufgrund ihrer

⁷³ Zu der unterschiedlichen Auffassung der Zeitdimension in Bildung und Erziehung, siehe Tenorth, Heinz-Elmar, Geschichte der Erziehung. Einführung in die Grundzüge ihrer neuzeitlichen Entwicklung, Weinheim, München 1988, S. 21.

⁷⁴ Meyer-Drawe, Käte, Herausforderung durch die Dinge. Das Andere im Bildungsprozeß, in ZfPäd, 45, 1999, S. 329-336, hier S. 329.

⁷⁵ Meyer-Drawe 1999, S. 329.

⁷⁶ Humboldt, Wilhelm von, Theorie der Bildung des Menschen. Bruchstück (1793), in Gesammelte Schriften, Werke in fünf Bänden, Stuttgart 1980, hier Bd. 1., S. 237.

⁷⁷ Meyer-Drawe 1999, S. 332.

⁷⁸ Meyer-Drawe 1999, S. 334.

⁷⁹ Mollenhauer, Klaus, Anmerkungen zur einer pädagogischen Hermeneutik, in Neue Sammlung, 25, 1985, S. 420-432, hier S. 422.

⁸⁰ Danner definiert die Wechselwirkung von Ich und Welt als „eine Stellungnahme“ die „vielseitig geschieht“. „Indem der Mensch ‚die Welt‘ deutet und auf sich bezieht, gibt er ihr

Funktion als kulturelles Zeichen.⁸¹ Dinge sind Träger kultureller Tätigkeiten, die durch Nutzung und Gestaltung Bedeutungsfunktion erhalten. In der folgenden Arbeit wird zu untersuchen sein, inwiefern die gesammelten ästhetischen Gegenstände auch Instrumente der Entfaltung und Darstellung individueller Erfahrungen und folglich Mittel zur Konstruktion und Kultivierung des Selbst in einem Raum des Privaten sind.⁸² Die situative Bedingtheit des Gegenstands ist hierfür von entscheidender Bedeutung, denn es ist der Kontext der Repräsentation, der seine gesamten Bedeutungsmöglichkeiten – manifeste und latente Bedeutungen – enthält beziehungsweise freisetzt. „Ding-Figurationen“ repräsentieren einen Zusammenhang von Zeichen innerhalb eines Systems von Verweisen: Ihre kulturelle Bedeutung,⁸³ Bedeutungen, die erst die Erfahrung des Subjektes konstituiert.⁸⁴ Die strukturelle Analyse der gesammelten Gegenstände ermöglicht die Rekonstruktion jener reflexiven Selbstbewegung, in deren Verlauf das Subjekt in der Auseinandersetzung mit den kulturellen Bedingungen seiner Existenz Bedeutungen produziert, konstruiert und transformiert.

Ästhetische Erfahrung – ästhetische Wirkung

Erfahrungen sind Interaktionen zwischen Mensch und Umwelt. Der Mensch befindet sich in einer Wechselbeziehung mit den Dingen und Vorgängen seiner Umwelt.⁸⁵ Ästhetische Erfahrungen wiederum sind emotional verdichtete Erfahrungen, die die

„Sinn““. Dieses ‚Sinn‘-geben ist der Kern jeglicher Bildungsprozesse. Danner, Helmut, Überlegungen zu einer ‚sinn‘-orientierten Pädagogik, in Langeveld, Martinus J. / Danner, Helmut, Methodologie und ‚Sinn‘-Orientierung in der Pädagogik, München Basel 1981, S. 107-160, hier S. 123f.

⁸¹ Dinge mit ihren wechselseitigen Verweisen in einem Prozess der Semantisierung nehmen am Kommunikationssystem teil. Demzufolge wirken Objekte als Vermittler zwischen Handlungen und Menschen. „Das Objekt dient dem Menschen dazu, auf die Welt einzuwirken, die Welt zu modifizieren, auf aktive Weise in der Welt zu sein(...)“. Barthes, Roland, Das semiologische Abenteuer, Frankfurt am Main 1988, S. 189.

⁸² Vgl. Campbell, Stephen J., Giorgione's „Tempest“, „Studiolo“ Culture, and the Renaissance Lucretius, in Renaissance Quarterly, 56, 2, 2003, S. 299-332, diesbezüglich insbesondere S. 303.

⁸³ Mollenhauer, Klaus, Die Dinge und die Bildung, in Braun, Karl-Heinz / Wunder, Dieter (Hrsg.), Neue Bildung - Neue Schule, Weinheim 1987, S. 32-46, hier S. 38.

⁸⁴ Boesch, Ernst E., Das Magische und das Schöne. Zur Symbolik von Objekten und Handlungen, Stuttgart, Bad Cannstatt 1983, S. 232.

⁸⁵ Dewey, John, Kunst als Erfahrung, [London 1934, dt. 1980], Frankfurt am Main 1988, insbesondere S. 69 und S. 288f.

Wahrnehmung des Schönen organisieren.⁸⁶ In einem ästhetischen Gegenstand verschmelzen der ästhetische Wert und die Aussagen der Werke miteinander. Dinge sind dann expressiv, wenn eine Integration zwischen Form und Inhalt stattfindet.

Im Vordergrund der Arbeit steht der Versuch, Spuren der spezifischen Form von ästhetischer Erfahrung in einer bildungstheoretischen Perspektive zu rekonstruieren und zu analysieren. Ästhetische Rezeption wird demzufolge als die Auseinandersetzung mit fremden – keine eigene Hervorbringung – ästhetischen Zeichen verstanden. Ich werde der Frage nachgehen, welche Faktoren die Wahrnehmung von ästhetischen Objekten strukturiert haben, und verorte die ästhetischen Sachverhalte nicht nur in der Kunstwissenschaft sondern in einer Theorie der Bildung.⁸⁷

Die theoretischen Voraussetzungen und die verwendete Terminologie bezüglich ästhetischer Erfahrung und Wirkung sind der Kantschen Ästhetik entlehnt. Kant zufolge sind ästhetische Erfahrungen autonome Erfahrungen in dem Sinne, dass sie jenseits der theoretischen und praktischen Erfahrungen liegen.⁸⁸ Indem sie einer eigenen Logik folgen, handelt es sich um autonome Erfahrungen. Gleichwohl bleiben sie weiterhin auf den Prozess des Verstehens bezogen, wobei sich keine Suspension dieses Prozesses vollzieht.⁸⁹ Die Beurteilung des Schönen geschieht in dem Verstehen, anders gesagt, die Beurteilung des Schönen ist der Vollzug des Verstehens.

„Zur ästhetischen Erfahrung gehört das Empfinden ästhetischer Lust und das Verstehen ästhetischen Sinns. Eine im vollen Verständnis ästhetische Erfahrung machen wir, wenn der Gegenstand sowohl Anlass der Erfahrung eines freien Spiels des Vermögens ist, als auch Objekt unseres Verstehens.“⁹⁰ *Schön* ist in diesem Kontext ein Gegenstand, an dem wir das freie Spiel des Vermögens erfahren, *Sinn* hingegen haben solche ästhetische Gegenstände „an denen es darüber hinaus etwas zu verstehen gibt“.⁹¹

⁸⁶ Schönheit hier begriffen als „uninteressiert“ und „freies“ Wohlgefallen. Vgl. Kant, Immanuel, Kritik der Urteilskraft, Werkausgabe in 12 Bde., herausgegeben von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main, 1974, hier 2. Auflage (B), § 5 und § 6, S. 122ff. sowie Deweys Rezeption, vgl. Dewey 1988, S. 290.

⁸⁷ Hierzu, Schütze, Sebastian, Zur Rekonstruktion historischer Wahrnehmung in den Kulturwissenschaften, in Ders., Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit, Ansichten – Standpunkte – Perspektiven, Berlin 2005, S. 7-14 sowie allgemein Mollenhauer, Klaus, Grundfragen ästhetischer Bildung. Theoretische und empirische Befunde zur ästhetischen Erfahrung von Kindern, Weinheim, München 1996.

⁸⁸ Ästhetische Erfahrungen formulieren „kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch sondern ästhetisch“ Kant herausgegeben von Weischedel, 1974, B, § 1., S. 4.

⁸⁹ Diese Interpretation ist der so genannten antihermeneutischen Position entgegengesetzt. Vgl. Kern, Andrea, Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant, Frankfurt am Main 2000, S. 15.

⁹⁰ Kern 2000, S. 98.

⁹¹ Kern 2000, S. 98.

Insofern handelt es sich bei ästhetischen Objekten um eine Aufforderung zum Erfahren, wie Mollenhauer es ausdrückt, um eine „eigentümliche Erfahrungszumutung“.⁹² Da der „aktive Vollzug“⁹³ einer ästhetischen Erfahrung, die Beurteilung des Schönen ist, betrachte ich diesen aktiven Vollzug als den Kern des Bildungsvorgangs. Das ästhetische Sehen führt zur Begrifflichkeit beziehungsweise zum Prozess des Erweiterns der Begrifflichkeit. Das ist zum einen das konstitutive Moment der ästhetischen Wirkung, zum anderen das Bildungsmoment an sich. Mit ästhetischer Wirkung bezeichne ich die spezifische Wirkung ästhetischer Ereignisse. Das ästhetische Ereignis erzeugt eine Wirkung, wenn sich, wie Mollenhauer sagt, „zwischen Verstand und Sinnlichkeit“⁹⁴, eine Wirkung sowohl im Empfindungs- als auch im Erkenntnisvermögen des Subjekts entfaltet und eine Produktion von ästhetischer Darstellung verursacht, eine Darstellung, die daher das ganze ‚Gemüt‘ bewegt.⁹⁵ An der Stelle gilt immer der Einwand, dass diese Produktion zunächst jenseits des diskursiven Sagbaren liegt.⁹⁶ Meiner Ansicht nach vollzieht sich der Bildungsvorgang jedoch eben gerade in einer permanenten Tension zwischen Erweiterung und Überwindung der Begrifflichkeit.⁹⁷ Diese Erweiterung und Überwindung ist der Kern des Bildungsvorgangs: „[E]in ästhetisch erfahrendes Subjekt zu sein, heißt, als Subjekt in

⁹² Mollenhauer, Klaus., Die ästhetische Dimension der Bildung. Zur Einführung in den Themenkreis, in ZfPäd, 36, 1990, S. 465-467, hier S. 467.

⁹³ Kern 2000, S. 29.

⁹⁴ Mollenhauer, Klaus, Die vergessene Dimension des Ästhetischen, in Lenzen, Dieter (Hrsg.), Kunst und Pädagogik. Erziehungswissenschaft auf dem Weg zur Ästhetik?, Darmstadt 1990, S. 3-17, hier S.16. Die Urteilskraft vollzieht die Zusammenstimmung der Vorstellungskräfte, die Einbildungskraft als das Vermögen der Anschauung und dem Verstand als das Vermögen der Begriffe und zwar als Subsumtion der Anschauung unter dem Begriff. Vgl. Kant herausgegeben von Weischedel 1974, B, §35, S. 146.

⁹⁵ Kant herausgegeben von Weischedel 1974, B, §35, S. 146.

⁹⁶ Vgl. hierzu Boehm, Gottfried, Zu einer Hermeneutik des Bildes, in Gadamer, Hans-Georg / Ders. (Hrsg.), Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaft, Frankfurt am Main 1978, S. 444-471 und Ders., Über die Konsistenz ästhetischer Erfahrung, in ZfPäd 36, 1990, S.469-480, hier S. 476f.

⁹⁷ Wenn man so will, ist diese Tension selbst eine Erweiterung der Kantschen Position, nach der „das Urteil über die Schönheit eines Gegenstands ein Urteil [ist], das, statt den Gegenstand begrifflich zu bestimmen, an dem Gegenstand eine ästhetische Reflexion vollzieht.“ Kern 2000, S. 57. Vgl. Kant herausgegeben von Weischedel 1974, B, §8, S. 127ff. Im § 53, heißt es: „Sie [die Dichtkunst] erweitert das Gemüt dadurch, dass sie die Einbildungskraft in Freiheit setzt und innerhalb den Schranken eines gegebenen Begriffs, unter der unbegrenzten Mannigfaltigkeit möglicher damit zusammenstimmender Formen, diejenige darbietet, welche die Darstellung desselben mit einer Gedankenfülle verknüpft, der kein Sprachausdruck völlig adäquat ist...“, Kant herausgegeben von Weischedel 1974, B, §53, S. 215.

Erweiterung zu sein.“⁹⁸ Dieser eigentümliche Bildungsvorgang ist der Gegenstand der vorliegenden Analyse und Interpretation.

Fragestellung

Die Untersuchung erstreckt sich auf zwei Ebenen. Zum einen auf die Analyse von gesamtulturellen Elementen von bildungstheoretischem Interesse entlang der Fortentwicklung des Sammlungstyps *studiolo* und zum anderen auf individuelle Bildungsvorgänge am Beispiel des Sammlungsaufbaus des *studiolo* von Isabella d'Este und des *cabinets* von Margarete von Österreich.

Die gesamte Arbeit ist von der Absicht unterlegt, in Anlehnung an Klaus Mollenhauer,⁹⁹ durch ‚Umwege‘ Antworten auf pädagogische Fragestellungen zu erhalten. In diesem Fall lautet die unmittelbare Fragestellung: Welche Funktionen könnten ästhetische Gegenstände im Bildungsprozess des Einzelnen gehabt haben, oder anders ausgedrückt, was enthält ein Bild oder ein Gegenstand über seinen kunstwissenschaftlichen Inhalt hinaus, und überhaupt: gibt es ein pädagogisches oder pädagogisch relevantes „Wissen im Bild“?¹⁰⁰ Wie folgenreich ist die Auseinandersetzung des Einzelnen mit den ästhetischen Zeichen anderer, nicht nur für sein Verhältnis zu der kulturellen Umwelt „sondern für die Bildungsbewegung, in der er selbst sich befindet“?¹⁰¹ Und in eigener Sache, lässt sich durch diesen methodischen und theoretischen Ansatz pädagogisches Wissen erzeugen und verwenden?¹⁰² Diese Fragen verdeutlichen die Absicht dieser Arbeit, eine Auslegung der Performativität von Sinndarstellungen und Sinnhandlungen sein zu wollen, die innerhalb einer

⁹⁸ Kern 2000, S. 117. Weiter heißt es: „Die Theorie der Selbsterweiterung durch die ästhetische Erfahrung ist Kants Antwort auf die Frage, welche Wirkung die besondere Verfasstheit ästhetischer Gebilde auf die ästhetisch erfahrenden Subjekte hat.“

⁹⁹ Mollenhauer 1986.

¹⁰⁰ Wünsche, Konrad, Das Wissen im Bild. Zur Ikonographie des Pädagogischen, in ZfPäd, 27. Beih., 1991, S. 273-290. Zu der Spezifität der Fragestellung in pädagogischen Bildinterpretationen siehe zuletzt: Rittelmayer, Christian / Parmentier, Michael, Einführung in die pädagogische Hermeneutik. Mit einem Beitrag von Wolfgang Klafki, Darmstadt 2001; insbesondere Parmentiers Aufsatz über Bildhermeneutik mit der systematische Auflistung der einzelnen methodischen Schritten der Bildinterpretation. S. 72f.

¹⁰¹ Mollenhauer in Lenzen (Hrsg.), 1990, S. 7.

¹⁰² Zu pädagogischem Wissen und Wissensformen der Pädagogik, siehe, Oelkers, Jürgen / Tenorth, Heinz-Elmar, Pädagogisches Wissen als Orientierung und als Problem, in ZfPäd, 27. Beih., 1991, S. 13-35.

erziehungswissenschaftlichen Forschung als Teil eines breiten kulturwissenschaftlichen Kontexts verstanden werden möchte.¹⁰³

Entsprechend dieser Prämissen handelt es sich bei dieser Arbeit um eine historiographische Re-Konstruktion eines sammlungsinhärenten Bildungsprogramms, in dem sich die Formation und Repräsentation des Subjekts vollzieht. Das bedeutet, den in den jeweiligen Kunstwerken und in deren Arrangement ausgedrückten Bildungssinn zu entschlüsseln und in eine diskursive Wortsprache zu überführen. Kunstwerke und im Allgemeinen ästhetische Gegenstände geben nicht nur Aufschluss über Bildungsprozesse einer Zeit, sie lassen darüber hinaus die zeitübergreifenden Bedingungen von Bildung erkennen.¹⁰⁴

Das setzt voraus, den gesamtulturellen Zusammenhang kulturhistorischer Phänomene und die gesamtulturelle Dimension von individuellen Bildungsprozessen entlang dem Aufbau der Sammlungen der *studioli* nachzuzeichnen.¹⁰⁵

In Anlehnung an Christian Rittelmeyers Analyse einer Entwicklungslinie der modernen Ich-Konstitution, betrachte ich die *studioli* als die räumliche Umsetzung des Übergangs zwischen zwei epochalen Bildungsvorstellungen, die zu dem modernen Bildungsbegriff der Ich-Konstitution führen.¹⁰⁶ In dem Raumprogramm der *studioli* manifestieren sich die Subjektivitätskonzepte der Renaissance, *mens*, *memoria* und *ingenium* und zwar vormodern und vorkartesisch. Die Koexistenz heterogener Elemente zeichnet diesen Übergang aus, der dadurch zwar keine diskursive Diskontinuität, aber auch keine lineare Kontinuität aufweist, ohne jedoch eine darin enthaltene spezifische Programmatik verneinen zu wollen beziehungsweise zu müssen. Die Sammlungsräume der Renaissance sind das sichtbare Produkt zum einem von einer Kunst, die immer autonomer wird und zum anderen von der „Herausstellung einer Pädagogik“.¹⁰⁷ Für die

¹⁰³ Hierzu vgl. Mollenhauer 1983. Zum Thema Pädagogik als Kulturwissenschaft, siehe zuletzt, Brumlik, Micha, „Kultur“ ist das Thema. Pädagogik als kritische Kulturwissenschaft, in *ZfPäd*, 52, 2006, S. 60-68.

¹⁰⁴ Über die „Unverzichtbarkeit“ eines erziehungshistorischen Studiums von Kunstwerken, siehe Wiersing, Erhard, Der Schild des Achill. Zur erziehungshistorischen Bedeutung des literarischen und bildlichen Kunstwerks, in Rittelmeyer / Wiersing 1991, S.1-21, hier S. 15.

¹⁰⁵ Wiersing 1988, S. 310.

¹⁰⁶ Rittelmeyer skizziert in seinem Versuch, eine Genealogie der europäischen Bildung zu entwerfen, drei epochale Etappen: Die leib-zentrierte Vorstellung im alten Griechenland, die anagogische Bildungsvorstellung des christlichen Mittelalters als ein lebenslanger Weg zur Gotteserkenntnis, bis zu einer Ich-Vorstellung, in der Bildung als Prozess der Ich-Konstitution begriffen wurde. Rittelmeyer 1987, S. 11f.

¹⁰⁷ Keck, Rudolf W., Die Entdeckung des Bildes durch die Pädagogik. Oder: Pädagogikgeschichte als Bildgeschichte, in Kanz, Heinrich (Hrsg.), *Bildungsgeschichte als*

Durchsetzung von Kunstautonomie sei hier das kunsttheoretische Traktat von Leon Battista Alberti *De pictura* exemplarisch genannt, in dem er Anspruch und Wirkung der Kunst reflektiert.¹⁰⁸ Er fordert die Einordnung der Bildvermittlung in die Bildungsvermittlung und formuliert damit als erster die pädagogisch-didaktische Funktion von Kunst. Das menschliche Subjekt wird selbst zum wichtigsten Gegenstand ethischen und ästhetischen Interesses. Die Bildsamkeit des Menschen wird hiermit zum konstitutiven Prinzip der Erziehungstheorie.¹⁰⁹ Das *studiolo* bot der Entfaltung des Subjekts die geeignete Räumlichkeit.

Methodische Ansatzpunkte der Untersuchung

Die vorliegende Arbeit stellt einen Schnittpunkt mehrerer methodischer Ansatzpunkte dar. In erster Linie handelt es sich um ein Problemfeld von erziehungswissenschaftlicher und ästhetischer Hermeneutik.¹¹⁰ Theodor Schulze nennt es „ein Zwischenfeld zwischen Kunst und Pädagogik, zwischen Bild und Text, zwischen Erziehung, Bildung und Kultur.“¹¹¹

Vorausgesetzt, dass Bilder Sinnverdichtung in einer nicht sprachlichen Dimension (die ästhetische) und keine Wiederholung einer sprachlichen Aussage (keine Abbildung) sind, muss das Ziel einer hermeneutischen Bildinterpretation beziehungsweise Dinginterpretation sein, diese Verdichtung in einer diskursiven Rede aufzulösen. Aus folgenden Überlegungen ergibt sich zwangsläufig, dass es sich eher um einen Forschungsansatz als um eine Forschungsmethode, um eine „wissenschaftlich unabgesicherte Haltung“¹¹² handelt. Gegenstand dieser hermeneutischen Interpretation sind die gesammelten ästhetischen Objekte. Die aus der Interpretation gewonnenen

Sozialgeschichte. Festschrift zum 60. Geburtstag von Franz Pöggeler, Frankfurt am Main, 1986, S. 81-124, hier S. 87.

¹⁰⁸ Alberti, Leon Battista, *De pictura*, [1435], in *Opere volgari* a cura di Cecil Grayson, 3 Voll., Vol. 1, Bari 1973.

¹⁰⁹ Vgl. Pico della Mirandola, *De hominis dignitatis*, [1486], a cura di Eugenio Garin, Firenze 1942; Erasmus von Rotterdam, herausgegeben von Welzig 1967; Juan Luis Vives, *De tradendis disciplinis* [1531], in Garin, Eugenio, *Geschichte und Dokumente der abendländischen Pädagogik, Humanismus*, 3 Bde. [Bari 1957], Reinbek 1966, Bd. 2, S. 283-293.

¹¹⁰ Über eine erziehungswissenschaftliche Hermeneutik vgl. zuletzt Rittelmeyer, Christian / Parmentier, Michael, *Einführung in die pädagogische Hermeneutik. Mit einem Beitrag von Wolfgang Klafki*, Darmstadt 2001.

¹¹¹ Schulze, Theodor, *Bilder zur Erziehung. Annäherungen an eine Pädagogische Ikonologie*, in Schäfer / Wulf (Hrsg.) 1999, S. 59-87, hier S. 60.

¹¹² Ginzburg, Carlo, *Spurensicherungen. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin 1995, S. 37.

Erkenntnisse müssen evident, nachprüfbar und eindeutig sein. Dennoch gilt es, wie Rittelmeyer es formuliert hat, dass „präzise Objektwahrnehmung und phantasievolle Erschließung dieses Gegenstandes (...) gleichermaßen wichtig“¹¹³ sind. So, wie die Interpretation sich strikt an das Objekt halten soll, so gilt jedoch für diese das Ziel des Hinausgehens, jenseits des ‚bloßes Sehens‘. „Im Prozeß der Interpretation wird Sinn aber nicht nur ermittelt (...), sondern auch produziert.“ Die Tätigkeit des Interpreten ist daher „nicht nur sinnverstehend sondern auch sinnstiftend“.¹¹⁴ Der produzierte Text führt zum Gegenstand und zum Kontext zurück; in einem Spiel der Verweise bewähren sich seine Aussagen.

Bestandteil dieser Interpretation ist die kontextuelle Analyse. Es gibt historische und kulturspezifische Bildsprachen, die sich in einzelnen Gegenständen artikulieren, eine Kontextualität, unterteilt in Entstehungs- und Rezeptionsebene, die wir erfassen müssen. Die Entstehungsebene, soziale und kulturelle Bedingtheit eines Gegenstandes, umfasst sprachliche Dokumente, die es erlauben, das Bilddokument im Lichte der Diskurse zu erläutern: Beispielsweise erzählende Prosa zum gleichen Sujet, pädagogisch-theoretische Texte derselben Zeit und Schriften zur philosophischen Ästhetik. Bei der Rezeptionsebene handelt es sich um den ästhetischen Kontext des Werkes und die ästhetischen Wirkungsbedingungen. Hierzu gehört auch der Kontext der Repräsentation. Das Objekt enthält keinen immanenten Sinn und Gehalt, aber seine Bedeutung hängt nicht allein von seiner Referenz ab, also von dem, worauf er verweist, sondern auch von den situativen Umständen, in die es gestellt wird.

Die Funktionen und Nutzungen der ästhetischen Gegenstände werden in den Kontext der zeitgenössischen Kommunikationszusammenhänge gesetzt. Mittels der ästhetischen Gegenstände werden Prozesse von Sinnkonstitution und Praktiken der kulturellen Sinnggebung interpretiert. Rezeption wird demzufolge als kulturelle Praxis verstanden und herausgelesen. Die Analyse der Erfahrung von ästhetischen Objekten steht im Mittelpunkt der Untersuchung und nicht ausschließlich die Rekonstruktion des intendierten abgebildeten Sinnes.¹¹⁵

¹¹³ Rittelmeyer, Christian, Methodische Grundsätze der hermeneutischen Interpretation, in Rittelmeyer / Parmentier 2001, S. 41-47, hier S. 43f.

¹¹⁴ Beide Zitate Parmentier 1989, S. 200.

¹¹⁵ Welzel, Barbara, Verhüllen und Inszenieren. Zur Performativen Praxis in frühneuzeitlichen Sammlungen, in Felfe / Lozar (Hrsg.) 2006, S. 109-129, hier S. 111f.

Die Interpretation der ästhetischen Gegenstände erfolgt unter Einbeziehung der Ikonologie, im Sinne einer Übertragung von Sinnzusammenhängen¹¹⁶ und unter methodischen Gesichtspunkten als einem möglichen Zugang zu dem Problemfeld, und zwar unter der Prämisse, dass es sich bei den zu interpretierenden Gegenständen um ikonographische Formulierungen bildungstheoretischer Relevanz handelt.

Davon ausgehend, dass Wirklichkeiten sozial konstruiert sind – wenn auch anthropologische Konstanten, Situationsdefinitionen und Sinnentwürfe in diesen historischen Realitäten enthalten sind, die unabhängig von den jeweiligen sozialen Ordnungen sind – dann sind Bilder und im Allgemeinen Dinge die visuelle Darstellung der Regeln dieser sozialen Konstruktion. Dabei stehen im Zentrum des Interesses nicht nur die ikonographischen Details, sondern gerade die Konstruktionen und die Implikationen dieser Definitionen und Sinnentwürfe, die in den Bildprogrammen, Aufträgen und Beschreibungen ihre sprachliche Formulierung wieder finden. Betrachtet werden die Sammlungsobjekte und ihre Inszenierungen als ein offenes Feld von Bedeutungen, Beziehungen und Kontrastierungen und nicht als eine Summe von Einzelheiten.

Die kulturwissenschaftliche Analyse und die implizierte bildungstheoretische Relevanz dieses Feldes ist der Gegenstand der vorliegenden Arbeit. Das beinhaltet, durch die Auseinandersetzung mit den Sammlungsobjekten, mit dem Ganzen wie mit den Details, eine subjektive ‚Weltsicht‘ zu verstehen.¹¹⁷ Dabei wird eine charakteristische Sehkultur innerhalb eines bestimmten Bildungshabitus verortet, um die Rezeption und Prozesse der individuellen Aneignung und Verarbeitungen bestehender formeller und inhaltlicher Modelle nachzuzeichnen.

¹¹⁶ Vgl. Panofskys ikonologische Interpretationsmethode nach Bätschmanns Auslegung als kunstgeschichtliche Hermeneutik: Bätschmann, Oskar, Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zu kunstgeschichtlicher Hermeneutik, in Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1, Köln 1979, S. 460-484; Panofsky, Erwin, Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst [1939, dt. 1975] Köln 1978 und Mollenhauers Auslegung. Vgl. Mollenhauer 1986, S. 43f. Große Aufmerksamkeit verdienen dabei ‚kulturelle Symptome‘ als Rahmen oder Korrektivprinzipien der ikonologischen Interpretation, wenn wir so wollen, der semiotische Moment in Panofskys kunstwissenschaftlicher Theorie. Panofskys Theorie basiert auf zwei Paradigmen, auf der einen Seite, Kunstwerke im Lichte sozial-historischer Kontexte zu analysieren, auf der anderen, Kunstwerke selbst und bildliche Darstellungen im Allgemeinen als Quelle *sui generis* zu betrachten. Vgl. Panofsky, 1978, S. 50.

¹¹⁷ Mollenhauer 1986, S. 40.

Quellen

Der Quellenkorpus der vorliegenden Arbeit besteht aus Inventaren, Briefen, Verträgen und ästhetischen Gegenständen, soweit sie identifizierbar sind, beziehungsweise identifiziert worden sind.

Isabella d'Este betreffend erwies sich die von Clifford M. Brown im Jahre 1985 editierte Abschrift des im *Archivio di Stato Mantova* original erhaltenen posthumen Inventars *Codice Stivini* aus dem Jahre 1542 als unverzichtbare Quelle.¹¹⁸ Zusätzlich wurden die betreffenden Einträge aus dem Inventar der Bibliothek nach der Abschrift des ehemaligen Direktors des Mantuaner Archivs, Alessandro Luzio, berücksichtigt, um die eventuellen Korrespondenzen zwischen Objekten und Texten sowie zwischen Sammlungspraxis und intellektuellen Diskursen zu verdeutlichen.¹¹⁹

Bei Margarete von Österreich handelt es sich um die Teiledition von Heinrich Zimerman, basierend auf der Wiener Abschrift von 1524 des vollständig erhaltenen Inventars aus den Jahren 1523-24, von Margarete von Österreich unterzeichnet, und heute in der Bibliothèque National von Paris aufbewahrt.¹²⁰ Es ist das letzte Inventar, das vor ihrem Tod nach einer Umbauphase der Residenz und nach der endgültigen Aufstellung der Sammlung verfasst wurde. Aus der Pariser Abschrift des Inventars, seitens Michelant von der Königlichen Bibliothek im Jahr 1869 editiert, wurden einige Abweichungen und Zusätze ebenfalls berücksichtigt.¹²¹

Die Inventare enthalten nicht nur wertvolle Informationen und Beschreibungen der einzelnen Objekte, sondern geben zum Teil auch Auskunft über deren Aufstellung und über die inszenierten Konstellationen. Darüber hinaus sind sie Zeugnisse einer kenntnisreichen „Kunstschätzung“ seitens der Sammlerinnen. Die Inventare werden im

¹¹⁸ Brown, Clifford Malcom, *La grotta di Isabella d'Este. Un simbolo di continuità dinastica per i duchi di Mantova*, Mantova 1985, S. 55-67; *Il Codice Stivini*, a cura di Ferrari, 1995.

¹¹⁹ Luzio, Alessandro / Renier, Rodolfo, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella D'Este Gonzaga*, Torino 1903, estratti dal *Giornale storico della letteratura italiana*, XXXIII-XLII, 1899-1903, S. 435-441.

¹²⁰ Zimerman, Heinrich, *Inventar des gesamten Besitzes der Erzherzogin Margarethe, Tochter Kaisers Maximilian, an Kunstgegenständen und Büchern, 20.4.1524*, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 3, 1885, S. XCIII-CXXIII. Es handelt sich dabei nicht um eine vollständige Abschrift des Inventars von 1523-24, jedoch sowohl vollständig als auch genau ediert den hier betreffenden Teil der Residenz, die zwei *cabinets*.

¹²¹ Michelant, M., *Inventaire des vaisselles, bijoux, tapisseries, peintures, manuscrits, etc., de Marguerite d'Autriche, régente et gouvernante de Pays-Bas, dressé en son palais des Malines, le 9 juillet 1523*, in *Compte rendu des séances de la Commission Royale d'Histoire*, 3. série, 12 tome, 1870-71, S. 91-111.

Fall Isabella d'Este durch ihre umfangreiche Korrespondenz ergänzt. Bezüglich meiner Fragestellungen sind vor allem die *Copialettere* von Isabella d'Este von großem Interesse, die über 15.000 von ihr verfasste oder beauftragte Dokumente beinhalten, sowie die *Autografi*, Briefe von zeitgenössischen Persönlichkeiten, die an Isabella d'Este adressiert sind. Der Umfang des Quellenkorpus erlaubt, beziehungsweise erzwingt durch die zu bewältigende Masse seiner Informationen, eine angemessene Auswahl zu treffen.

Zu guter Letzt sind die Sammlungsobjekte als ikonographische Zeugnisse zu erschließen, und zwar durch „eine Betrachtungsweise (...), die dem produktiven, dialektischen Zusammenspiel von Bildern und Texten, von sinnlich-anschaulicher und intellektuell-begrifflicher Aneignung und den daraus resultierenden Synergieeffekten Rechnung trägt“¹²². Hierzu gehören „Kompetenzen und Praktiken der Aneignung, die die Wahrnehmung des Schönen organisierten“.¹²³

Die Analyse der Dokumente bringt wesentliche Unterschiede der Quellenlage zwischen Isabella d'Este und Margarete von Österreich ans Licht, die sich unabwendbar in der Arbeit niederschlagen. Durch die Vielzahl der erhaltenen Dokumente von Isabella wurde eine Reihe wissenschaftlicher Untersuchungen möglich, wodurch die Identifikation eines großen Teils der gesammelten Objekte geleistet wurde. Im Fall der Sammlungskabinette von Margarete von Österreich ist dagegen heute nur die Identifizierung weniger erhaltener Objekte möglich.

Diese Arbeit ist als erziehungswissenschaftlicher Beitrag zur kulturwissenschaftlichen Analyse von Sammlungsphänomenen der Frühen Neuzeit angelegt. Die Praktiken des Sammlungsaufbaus wurden als Erkenntnisquelle für das Formulieren von bildungstheoretischen Hypothesen betrachtet. Sammlungsräume – in dieser Arbeit in einer ihrer frühesten Formen analysiert – können Instrumente der Wissenserweiterung sein, als Laboratorien und Forschungsräume fungieren, selbstrepräsentativen Zwecken dienen, ästhetische und wissenschaftliche Ansprüche vereinen und zur Identitätskonstruktion beitragen. Sie sind in ihrer gesamten Bedeutungsreichweite Bildungsorte und damit weit mehr als eine Abbildung der Natur beziehungsweise der

¹²² Schütze 2005, S. 9.

¹²³ Maase, Kaspar, „...ein unwiderstehlicher Drang nach Freude“. Ästhetische Erfahrung als Gegenstand historischer Kulturforschung, in *Historische Anthropologie*, 8, 2000, S. 432-444, hier S. 432f.

Welt oder eine herrschaftliche Inszenierungsstrategie. Sie sind sozialer und innerer Raum zugleich.

2. HISTORISCHER KONTEXT

Isabella d'Este und der Hof der Gonzaga

Im 15. Jahrhundert war Italien eine politisch zerlegte Entität, mit großen Unterschieden in der wirtschaftlichen Entwicklung. Reichtum konzentrierte sich primär in den großen Zentren wie den Stadtstaaten Venedig, Mailand und Florenz. Diese übten politischen Einfluss jenseits ihrer geographischen Grenzen aus, hatten aber weder ein politisches noch ein wirtschaftliches Monopol inne. Die italienische Wirtschaft war eine urbane Ökonomie nicht nur in dem Sinne, dass Reichtum in den Städten produziert wurde, sondern auch weil die aus der agrarischen Produktion erzielten Profite dort eingesetzt wurden. Was die italienische Wirtschaft vom übrigen Europa dieser Zeit unterschied, war eben die Tatsache, dass sich in den stark wachsenden städtischen Zentren der gesamte Reichtum konzentrierte, sowohl der agrarische als auch der aus typischen urbanen Tätigkeiten wie aus dem Finanzmarkt.¹ Einige Provinzstädte wie Mantua und Ferrara verdankten diesem Phänomen ihren Wohlstand, wurden jedoch nie Teil eines international fungierenden wirtschaftlichen Netzwerkes. Rinaldo Rinaldi sprach deswegen statt von einer „höfischen Kultur“ von einer „Kultur der Höfe“, um somit die Plurizentralität und Differenzierung innerhalb der italienischen Renaissance-Höfe zu unterstreichen.² Die Region um den Fluss Po mit den Städten Mailand, Mantua und Ferrara bot allerdings ein relativ homogenes Bild. Das gesamte Gebiet war von einer hohen Mobilität sowohl materieller als auch geistiger Natur, was nicht nur eine komplexe Waren- sondern auch intellektuelle Zirkulation bedeutete, die mit einer hoch entwickelten kulturellen Patronage einherging.³ Die Kunstproduktion folgte dieser politischen Fragmentation und wies chronologische und räumliche Unterschiede auf mit ihrer Unterteilung in Schulen und Perioden. Auch die Nachfrage und der Konsum von Kunst folgten denselben Variablen. Im 16. Jahrhundert wurde die rurale Elite aus den Provinzen zu einigen der wichtigsten Akteure des sich neu konstituierenden

¹ Goldthwaite spricht von „*urbanization of wealth*“. Es versteht sich, dass nicht nur das Geld ‚urban‘ wurde, sondern auch das Verhalten bzw. der Habitus. Goldthwaite, Richard, *Wealth and Demand for Art in Italy 1300-1600*, Baltimore, London 1993, S. 45.

² Rinaldi, Rinaldo, *Princes and Culture in the Fifteenth-Century Italian Po Valley Courts*, in Gosman, Martin / MacDonald Alasdair / Vanderjagt, Arjo (eds.), *Princes and Princely Culture 1450-1650*, 2 Bde., Leiden, Boston 2005, Bd. 1, S. 23-42, hier S. 23.

³ Vgl. Rinaldi 2005, S. 30.

Kunstmarktes. Der Reichtum in Italien führte dazu, dass wie nirgendwo anders in Kunst investiert werden konnte, wie die enorme Kunstproduktion Italiens in der Renaissance und im Barock zeigt. Mit der Etablierung einer Kunstpatronage im 16. Jahrhundert wurde Rom zu einem Kunstzentrum vorher nicht gekannter Größe, aber es wurde nie so stark, um eine monopolistische Stellung in der polyzentrischen Struktur der italienischen Wirtschaft einnehmen zu können. Die Geschichte der säkularen Kunstpatronage in Italien beginnt im 14. Jahrhundert mit der Bildung einer politischen und ideologischen Autonomie und der darauf folgenden Emanzipation der Stadtstaaten von der kaiserlichen Hegemonie. Das trifft vor allem auf die norditalienischen Kommunen der Poebene und die maritimen Republiken wie Venedig und Genua zu, und hat ihren höchsten Ausdruck in der zivilen Architektur mit ihren räumlichen Prinzipien der Symmetrie und der Zentralität. Es entsteht eine urbane Tradition, die zur idealen Stadt der Renaissance führen wird. Die Entwicklung der Architektur in der italienischen Renaissance bringt auf der einen Seite die Förderung einer öffentlichen Identität mit sich, auf der anderen aber Fragen nach der Funktion der inneren Räumlichkeiten, des Privaten. Sowohl das Äußere als auch das Innere müssen die Funktion der dynastischen Repräsentation erfüllen und werden damit zum Mittel der höfischen Konkurrenz.⁴ Es ist eine Zeit des Poms, der Pflege der Schönheit und des Aufwands in jedem Lebensbereich.⁵

Der Hof von Ferrara war aufgrund seines berühmten humanistisch geprägten Zirkels Mittelpunkt und höfisches Modell des Humanismus im Norditalien des 15. Jahrhunderts. Guarino da Verona und Vittorino da Feltre sammelten die einflussreichsten Humanisten der Zeit um sich und prägten mit ihrer Philosophie neben dem Hof von Ferrara auch die Höfe von Mantua zur Zeit von Ludovico Gonzaga und Urbino von Federico da Montefeltro. Eleonora d'Aragona, Isabellas Mutter, war wegen ihrer außerordentlichen Bildung und ihrem Geschäftssinn über die Grenzen von Ferrara hinaus bekannt und maßgeblich beteiligt an der Entwicklung, die den Hof der Este im Laufe der Jahre zu einem der angesehensten in Italien machte.⁶ Isabella selbst genoss in

⁴ Zum frühneuzeitlichen Verwendung des Begriffs ‚Dynastie‘ bzw. ‚dynastisches Handeln‘ siehe Küppers-Braun, Ute, *Dynastisches Handeln von Frauen in der Frühen Neuzeit*, in *Zeitschrift für historische Forschung*, *Dynastie und Herrschaftssicherung in der Frühen Neuzeit*. Geschlechter und Geschlecht, 28. Bhf., 2002, S. 221-238.

⁵ Mehr dazu Chastel, André, *Die Kunst Italiens*, 2. Bde., Darmstadt 1961, Bd. 1, S. 236f.

⁶ Vgl. Gundersheimer, Werner L., *Women, Learning, and Power: Eleonora of Aragon and the Court of Ferrara*, in Labalme, Patricia H. (ed.), *Beyond Their Sex. Learned Women of the European Past*, New York, London 1980, S. 43-65, sowie Kolsky, Stephen, Mario Equicola. *The real courtier*, Genève 1991, S. 67f.

Ferrara eine gründliche Ausbildung, in der musikalische Kenntnisse und das Studium der antiken Literatur im Vordergrund standen. Die humanistische Kultur des Hofes der Este prägte das literarische und künstlerische Interesse Isabellas, das sie zeitlebens pflegte.

Vom 16. Jahrhundert an setzten die Gonzaga vermehrt auf eine Politik der strategischen Allianzen durch Hochzeiten mit den wichtigsten Höfen Italiens beziehungsweise Europas. Diese Ehebündnisse waren Mittel zur Kohäsion der Allianzen zwischen den verschiedenen Höfen im gesamten Gebiet der Poebene und förderten die Homogenität der Region und den Warentausch. Hinzu kamen Staatsbesuche und Empfänge ausländischer Gäste, die als diplomatisches Mittel dieser Bündnispolitik dienten.

Isabella wurde im Alter von sechs Jahren Francesco Gonzaga als Ehefrau versprochen, um die Rivalitäten zwischen den Familien Este und Gonzaga zu beenden. Beltramo Cusatro, Gesandter von Mantua, wurde von Federico I. nach Ferrara geschickt, um Ercole d'Este (1471-1505) und Eleonora d'Aragona (1450-1493) zur Zustimmung der Hochzeit von Isabella und Federico zu bewegen.⁷

Francesco Gonzaga und dessen Mantuaner Hof profitierten von der Tatsache, dass Krieg eine wirtschaftliche Einnahmequelle war, die zur Redistribution des Reichtums beitrug. Mantua war ein kleiner und nicht besonders reicher Stadtstaat, geographisch isoliert, weit entfernt von künstlerischen Zentren wie Florenz und Rom.⁸ Umso mehr war Isabella auf Berater und Vermittler für ihre Ankäufe angewiesen und nutzte ein großes Verwandten- und Bekanntnetz für ihre Reisen und Exkursionen, bei denen selbstverständlich die Befriedigung ihres unersättlichen Verlangens nach Kunstschätzen große Bedeutung hatte.⁹ So leistete beispielsweise Lorenzo da Pavia unersetzliche Dienste für sie in der Vermittlung von Kunstobjekten in Venedig; Sabba da Castiglione stand ihr als Experte antiker Skulpturen zur Seite, Michele Vianello wirkte als Vermittler bei den zähen Verhandlungen mit Giovanni Bellini wegen eines Bildes für das *studiolo*, und Giulio Romano schließlich bildete in ihren letzten Lebensjahren eine Brücke zum „modernen“ Stil.

⁷ Zum strategischen Nutzen der Ehe zwischen Isabella und Francesco sowie den Parallelen zu der Ehe ihrer Eltern, Ercole d'Este und Eleonora d'Aragona, siehe Gundersheimer in Labalme (ed.) 1980, S. 55f.

⁸ Zur Zeit Isabellas hatte Mantua zwischen 17.000 und 20.000 Einwohner.

⁹ „(...) *lo insaziabile desiderio nostro de cose antique*“ Isabella d'Este in einem Brief, zitiert in Brown, Clifford M., „*Lo insaziabile desiderio nostro de cose antique*“: New Documents on Isabella d'Este's Collection of Antiquities in Clough, Cecil (ed.), *Cultural Aspects of the Renaissance: Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, Manchester 1976, S. 324-353.

Margarete von Österreich und der burgundisch-niederländische Hof

Maximilian von Österreich (1459-1519), Sohn des Habsburgischen Kaisers Friedrich III., erreicht die Niederlande im Jahre 1477, um seine Verlobte, Maria Herzogin von Burgund (1459-1482), Tochter und Alleinerbin von Herzog Karl dem Kühnen, zu heiraten. Im Jahr 1486 wird Maximilian Deutscher König und im Jahr 1508 zum Römischen Kaiser ernannt. Nach dem Tod Marias im Jahre 1482 erbt Maximilian die Regentschaft der Niederlande, die er wiederum seinem Sohn Philipp überträgt.

Im Jahr 1482 wird die Ehe zwischen Margarete von Österreich, dem zweiten Kind von Maximilian und Maria von Burgund, und Karl VIII., dem zukünftigen König von Frankreich, geschlossen.¹⁰ Im Alter von nicht einmal drei Jahren hatte sie die Niederlande verlassen und wurde nach Frankreich geschickt.¹¹ Am französischen Hof erfuhr sie, ähnlich wie Isabella d'Este in Ferrara, eine sorgfältige Erziehung, zu der auch eine musikalische Ausbildung sowie Unterweisungen in Dichtkunst und Malerei gehörten. Im Jahr 1491 jedoch heiratete Karl VIII. Anne de Bretagne, worauf die Ehe mit Margarete annulliert wurde. 1493 kehrte diese in die Niederlande zurück, wo ihre Erziehung weiterhin einen großen Stellenwert hatte. Unter der Obhut ihrer Stiefgroßmutter, Margarete von York (1446-1503), Witwe von Karl dem Kühnen, wurde ihr, als letzter direkter burgundischer Nachkommin, die alte burgundische Bildungstradition vermittelt.¹² Maximilian setzte jedoch erneut eine konsequente Heiratspolitik als Instrument der interdynastischen Kohäsion durch.¹³ Innerhalb Maximilians kaiserlichen Handlungssystems war die „richtige Platzierung“ seiner Kinder, Philipp und Margarete, von zentraler Bedeutung. Nach der Annullierung von Margaretes Ehe mit dem zukünftigen König von Frankreich, Karl VIII., setzte Maximilian seine ambitiöse Heiratspolitik fort, zum einen für seine Kinder, zum anderen durch erfolgreiche Verhandlungen über seine Ehe mit Bianca Maria Sforza aus

¹⁰ Zur Leben von Margarete von Österreich siehe Bruchet, Max, *Marguerite d'Autriche Duchesse de Savoie*, Lille 1927.

¹¹ Mehr zu der Entsendung von Fürstentöchtern ins Ausland, um sie mit Sprache und Sitten ihrer zukünftigen Heimat vertraut zu machen, siehe Spieß, Karl-Heinz, *Unterwegs zu einem fremden Ehemann. Brautfahrt und Ehe in europäischen Fürstenhäusern des Spätmittelalters*, in Erfen, Irene / Spieß, Karl-Heinz (Hrsg.), *Fremdheit und Reisen im Mittelalter*, Stuttgart 1997, S. 17-36.

¹² Vgl. Strelka, Josef, *Der burgundische Renaissancehof Margarethes von Österreich und seine literarhistorische Bedeutung*, Wien 1957.

¹³ Heinig, Paul-Joachim, *Maximilian und die Frauen*. In den Fängen dynastischer Politik, in Schmidt-von Rhein, Georg (Hrsg.), *Kaiser Maximilian I. Bewahrer und Reformers*, Kat., Ramstein 2002, S. 69-81.

dem Herzogtum Mailand, einer der bereits von Geburt an begehrtesten Bräute Europas. Philipp der Schöne heiratete die Infantin Juana von Aragon-Kastilien (später genannt „die Wahnsinnige“) im Jahr 1496, während Margarete im Jahr danach den Thronerben Don Juan von Aragon-Kastilien heiratete. Die beiden Ehen dienten der Stärkung des antifranzösischen Bündnisses von Maximilian und den katholischen Königen Ferdinand König von Aragon und Isabella von Kastilien. Sechs Monate nach der Eheschließung starb Don Juan unerwartet, worauf 1499 Margarete wieder zurück in die Niederlande kehrte. Noch einmal wurde Margarete zum Objekt der politischen Strategien ihrer Familie. Diesmal war es notwendig, die Feindschaften mit Frankreich zu beenden: Ein Bündnis mit dem Hof von Savoyen erschien als richtiges Mittel, zumal der savoyische Hof für die expansive Politik Maximilian als Brücke nach Italien galt. Im Jahre 1501 wurde der Ehevertrag zwischen Philibert II. Herzog von Savoyen und Margarete von Österreich unterschrieben. Bereits im Jahr 1505 starb Philibert, und Margarete wurde im Alter von 24 zum zweiten Mal Witwe. Sie weigerte sich, ein weiteres Mal zu heiraten. Als ein Jahr später auch ihr Bruder Philipp der Schöne starb, wurde sie von ihrem Vater zu seiner Nachfolgerin ernannt, trat als Generalstatthalterin der burgundischen Niederlande an und verlegte den Sitz der Regentschaft nach Mecheln. Die Stadt wurde so zum Verwaltungszentrum der burgundischen Niederlande und zugleich Sitz des großen Rates, kurz: zum Zentrum der politischen Macht.¹⁴

Während der Amtszeit Margaretes entwickelte sich Mecheln zu einem der bedeutungsreichsten Höfe der Niederlande und zu einem der wichtigsten kulturellen Zentren des habsburgischen Reiches. Die Stadt spielte eine führende Rolle in der Kunstproduktion und diente als treibende Kraft für kulturelle Innovationen. Die Rezeption des Humanismus und der italienischen Renaissance seitens des Mechelner Hofes beeinflusste selbstverständlich deren Kunstpatronage.¹⁵ Margarete selbst hielt angeregte Kontakte mit den französischen und spanischen Höfen, in denen sie selbst

¹⁴ Um die Größenordnung veranschaulichen zu können ein paar vergleichende Zahlen: Mecheln hatte um 1500 etwa 25.000 Einwohner, Gent in Flandern 60.000, Antwerpen in Brabant 30.000 und Amsterdam in Holland 11.000. Vgl. Blockmans, Wim, Verwirklichungen und neue Orientierungen in der Sozialgeschichte der Niederlande im Spätmittelalter, in Ehbrecht, Wilfried / Schilling, Heinz (Hrsg.), Niederlande und Nordwestdeutschland. Studien zur Regional- und Stadtgeschichte Nordwestkontinentaleuropas im Mittelalter und in der Neuzeit, Köln, Wien 1983, S. 41-60, hier S. 49. Aus diesen Städten kam auch das bürgerliche Kapital, das die Politik Margaretes zum Teil finanzierte.

¹⁵ In Anlehnung an den angelsächsischen Begriff *Northern Renaissance* verwende ich für die Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden, Frankreich und Deutschland ebenfalls den aus dem italienischen Raum entlehnten Begriff Renaissance im kulturgeschichtlichen Sinn. Vgl. Klotz, Heinrich, Der Stil des Neuen. Die europäische Renaissance, Stuttgart 1997, S. 87.

gelebt hatte. In Italien war sie abgesehen von einer kurzen Visite in Turin allerdings nie.¹⁶

Die kulturellen Beziehungen der Niederländer mit Humanisten und Künstlern aus Italien und anderen europäischen Ländern wurden an der Schwelle zur Renaissance immer häufiger. Es entstand ein reger Austausch mit der italienischen Malerei und mit der italienischen Renaissancekultur im Allgemeinen, dessen greifbares Ergebnis die Sammlung Margaretes von Österreich ist. Rogier van der Weyden hielt sich am Hof von Ferrara auf, während Bianca Maria Visconti Herzogin von Mailand im Jahr 1460 ihren Hofmaler Zanetto Bugatto in die Niederlande entsandte, um ihn drei Jahre lang von van der Weyden ausbilden zu lassen.¹⁷ Justus von Gent arbeitete in der Zeit in Urbino und Jean Fouquets in Rom, während das Altarbild der Anbetung von Hugo van der Goes in der Portinari Kapelle in Florenz aufgestellt wurde. Hans Memling wird später in Italien von den Werkstätten Verrocchios und Ghirlandaios rezipiert, um nur einige Beispiele zu nennen.¹⁸ André Chastel bewertete diese Mobilität und den Austausch der Künstler als ein Gegengewicht der italienischen gegenüber der nordischen Kunst, das schließlich zu der herausragenden Stellung der italienischen Kunst im gesamten Abendland führte.¹⁹ Auch wenn die Bedeutung und Verbreitung von Ideen und kulturellen Formen aus den italienischen Höfen groß war, zeugt die Sammlung von Margarete allerdings viel mehr von einer Integration und von einer Verarbeitung als von einer Übernahme dominierender kultureller Ausdrucksmodi. Die vom italienischen Humanismus beeinflussten und inspirierten Künstler Jan Gossaert, genannt Mabuse, Quentin Metsijs, Jacopo de'Barbari, Hans Memling und Barend Van Orley standen in enger Beziehung zu der Mechelner Residenz. Einige standen im Dienste der Regentin als Hofmaler wie die Umstände der Errichtung der klösterlichen Kirche St. Nicholas-de-Toulentin in Brou bei Bourg-en-Bresse beispielhaft zeigen, in dem Elemente der italienischen Renaissance im nordalpinen Raum verarbeitet, bewusst eingesetzt oder vermieden wurden.²⁰

¹⁶ Vgl. Eichberger, Dagmar, A Cultural Centre in the Southern Netherlands. The Court of Archduchess Margaret of Austria (1480-530) in Mechelen, in Gosman (et al. eds.) 2005, Bd. 1, S. 239-258, hier S. 243.

¹⁷ Siehe dazu Syson, Luke, Zanetto Bugatto, court portraitist in Sforza Milan, in The Burlington Magazine, 138, 1996, S. 300-308.

¹⁸ Zu den Korrespondenzen und Interdependenzen zwischen europäischen Künstlern siehe auch Burke, Peter, Die europäische Renaissance. Zentren und Peripherien, [1998], München 2005, S. 70f.; zwischen Italien und Flandern siehe Castelfranchi Vegas, Liana, Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento, Milano 1983.

¹⁹ Chastel 1961, S. 240.

²⁰ Siehe unten im Text.

Der Hof Maximilians I. selbst stand unter dem Zeichen der nordeuropäischen Renaissance und der Gelehrtenkultur, wenn auch spätmittelalterliche Stiltendenzen noch fortlebten.²¹ Sein Mäzenatentum war ein Instrument der Herrschaftsrepräsentation: Kunst wurde in die Dienste der *memoria*, der Selbstdarstellung für dynastische Interessen, gestellt. Nicht zu unterschätzen sind in diesem Sinne auch die kulturellen Transferleistungen, die eine internationale Heiratspolitik, so wie sie Maximilian betrieb, hervorbrachte.

Zeitgleich stiegen in den stark urbanisierten Regionen der Niederlande mit einer starken Konzentration an finanziellen Mitteln sowie einer zunehmend expandierenden Import-Export-Wirtschaft die Investitionen in Kunst wie nie zuvor. Die Kunstproduktion erreichte eine bis dahin unbekannte Wichtigkeit. Die höfische Mäzenatenkultur von Margarete, die mit einer spezifischen stadtbürgerlichen Kultur einherging, hatte ihre Wurzeln in der großen Tradition der Kultur fördernden Bestrebungen der burgundischen Herzöge.²² Die wachsende Nachfrage in der Kunstproduktion führte seit der Mitte des 15. Jahrhunderts zu einer Qualitätszunahme der kulturellen Produktion einerseits und zu einer immer größeren Anzahl an Werken andererseits, so dass ein Kunstmarkt entstand, dessen Adressaten sich auch innerhalb der wachsenden urbanen bürgerlichen Schicht befanden. Eine gemeinsame visuelle Kultur vereinte die Höfe mit den Stadtbürgern. Hinzu kam, dass der burgundische Hof im Zeichen von Prunk und Pracht stand, was mit ihrem symbolhaften Charakter zu dem Entstehen des Mythos Burgund beitrug.²³ Die Macht musste sichtbar und erlebbar sein und dazu gehörten neben Festen und Banketten auch der Orden vom Goldenen Vlies sowie ein ausgefeiltes Zeremoniell und die Förderung der Künste. Werner Paravicini hat gezeigt, dass diese burgundischen Traditionen auch nach dem Tod des letzten burgundischen Herzogs, Karl dem Kühnen, weiterlebten.²⁴ Seine Tochter Maria von Burgund und Philipp der Schöne, Mutter und Bruder von Margarete, folgten dem burgundischen Modell für ihre Höfe.

²¹ Siehe dazu Müller, Jan-Dirk, Literatur und Kunst unter Maximilian I., in Schmidt-von Rhein 2002, S. 141-150.

²² Zur Kunstförderung seitens des Burgundischen Hofes im 15. Jahrhundert siehe Campbell, Lorne, The Art Market in Southern Netherlands in the Fifteenth Century, in The Burlington Magazine, 118, 1976, S. 188-198.

²³ Mehr dazu in Prochno, Renate, Mythos Burgund: Entstehung, Bedeutungen und Fortleben bis zur Gegenwart in Archiv für Kulturgeschichte, 83, 2001, S. 93-120.

²⁴ Paravicini, Werner, The Court of the Dukes of Burgundy: A Model for Europe? in Asch, Ronald G. / Birke, Adolf M. (eds.), Princes, Patronage, and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age c. 1450-1650, London 1991, S. 69-102.

Wie wir sehen werden, lässt sich das Mäzenatentum Margaretes von Österreich genauso aus repräsentationsstrategischen Gründen wie auch aus einem subjektiven Wunsch und Bedürfnis nach künstlerischer Unterhaltung und Erbauung erklären.

Weibliche Kunstpatronagen in der Renaissance

Es vollzieht sich ein Wandel der Funktionen und Mittel der Inszenierung dynastischer Repräsentation und der öffentlichen und privaten Lebenssphären, der mit einem sich neu konstituierenden Kunstmarkt einhergeht. Die Etablierung einer Kunstpatronage als Praxis und Ideal,²⁵ markiert den Wandel von Konsumpraktiken als kulturspezifisches Merkmal der Renaissance.²⁶ Die daraus neu entstandene Qualität der Interaktion zwischen Person und Objekt lassen eine bis dahin so nicht zum Ausdruck gebrachte ästhetische Empfindung und ein Bewusstsein entstehen, die sich nicht nur auf religiöse Kunstgegenstände beschränken und in dem zeitgenössischen Phänomen des Sammelns ihren höchsten Ausdruck finden. Dieses Sammeln definiert nicht nur die Praxis des Konsums und Genusses von Objekten an sich neu, sondern impliziert auch eine Reorganisation des Raumes. Es entstehen *cabinets*, *studioli*, Galerien, um das Sammeln praktizieren, würdigen und genießen zu können. Sie stellen sowohl die Verdinglichung materieller Werte als auch die Rationalisierung von Besitztum dar. Was diese Sammlungen von der Akkumulation von Gegenständen unterscheidet, die ihre höchste Manifestation in den mittelalterlichen Schatzkammern finden, ist die Tatsache, dass der Kunstgenuss mehr ein Ausdruck des Geschmacks als des Reichtums ist. Geschmack, als Zeichen von Distinktion und Gelehrsamkeit wird in der Praxis des Sammelns von Gegenständen demonstriert, die sich mehr durch Qualitäten wie Seltenheit, Kunstfertigkeit und Raffinesse als durch ihren tatsächlichen materiellen Wert auszeichnen. Geschmack wird zum Transformationsmittel, der Objekten symbolisches Kapital verleiht. Dinge formen und strukturieren soziale Beziehungen und Praktiken,

²⁵ Ich verwende den Begriff ‚Patronage‘ nach der Definition von Bernd Roeck, nämlich als die Vergabe von Aufträgen im Zusammenhang mit finanziellen Transaktionen und Zuwendungen. Roeck, Bernd, Kunstpatronage in der Frühen Neuzeit. Studien zur Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15.-17. Jahrhundert), Göttingen 1997, S. 13.

²⁶ Vgl. Goldthwaite Richard, The Empire of Things: Consumer Demand in Renaissance Italy, in Kent, Francis W. / Simons, Patricia (eds.), Patronage, Art, and Society in Renaissance Italy, Oxford 1987, S. 153-175, hier S. 156.

und umgekehrt äußern sich diese auch durch Dinge.²⁷ Es ist diese Dynamisierung des Verhältnisses zu den Dingen, die die kulturelle Entwicklung des Konsums seit dem 15. Jahrhundert einsetzen ließ, die vermehrt von Frauen vorangetrieben wurde.

Die Kunstförderung seitens der Frauen verlangte eine nicht zu unterschätzende Balance zwischen einer Verlagerung des Schwerpunkts der Förderung einer Kunst zu privatem Genuss und nicht mehr ausschließlich zum öffentlichen Wohl oder zu spiritueller Erhöhung. Das Engagement sollte stets der Norm des sozialen *decorum* konform sein. Die Patronage war ein Zeichen von Aktivität in einer Zeit, in der Verhaltenstraktate das Wesen einer Frau auf vollkommene Passivität und Isoliertheit zu reduzieren vermochten.²⁸ In der Kunstszene und im Sammelwesen des 15. Jahrhunderts war dieser Bereich fast ausschließlich dem männlichen Geschlecht vorbehalten. Zwar traten Frauen gelegentlich als Mäzene auf, doch fast nur auf dem Gebiet der Sakralkunst oder des Kunsthandwerkes.²⁹ Die Aufträge für Kirchenbauten, Kirchendekorationen und Kapellen als ein Darstellungsmittel für den eigenen Philantropismus und kirchliche Devotion, sowie der Auftrag für Grabstatuen als Instrument dynastischer Kontinuität, im Falle Margarete von Österreich auch als Symbol des Ideals der ewigen ehelichen Devotion und der Witwenschaft, wurden weiterhin auch in der Frühen Neuzeit erteilt, verloren aber den limitierenden und einmaligen Charakter, der sie bis dahin kennzeichnete. Denn aufgrund der Tatsache, dass es sich dabei um die höchste Expression der weiblichen Ideale, Devotion, Treue und Caritas handelte, blieben diese Beispiele gegenüber der herrschenden Praxis der Kunstförderung eher peripher.

Die hier untersuchten Sammlungen scheinen nicht gerade dieser herrschenden Ordnung und den traditionellen Kategorien zu entsprechen, sondern zum Teil sogar konträr zu diesen zu verlaufen, was einige Forscher zu eher negativen Urteilen verleitete.³⁰ Isabella d'Este und Margarete von Österreich sammelten Kunst der gefragten Künstler der

²⁷ Sarti, Raffaella, *Vita di casa. Abitare, mangiare, vestire nell'Europa moderna*, Roma, Bari 1999.

²⁸ Hier stellvertretend Alberti in *Della famiglia*: „(...) *le femine, quasi tutte si veggono timide da natura, molle, tarde, e per questo più utili sedendo a custodire le cose, quasi come la natura, così provvedesse al vivere nostro, volendo che l'uomo rechi a casa, la donna lo serbi. Difenda la donna serrata in casa le cose e sé stessi con otio, timore e suspizione.*“ Alberti, Leon Battista, *I libri della famiglia*, [um 1438], in *Opere volgari* a cura di Cecil Grayson, 3 Voll., Bari 1960, hier Vol. 1, Libro terzo, S. 217.

²⁹ Über die Förderung der religiösen Kunst seitens Eleonora d'Aragona siehe Chiappini, Luciano, *Eleonora d'Aragona prima Duchessa di Ferrara*, Rovigo 1956.

³⁰ „*No one will envy Professor Verheyen his task, for Isabella's aims are not easy to define. She was an exceptionally difficult patron. She changed her artists, her mind (...) Professor Verheyen is methodical but Isabella is unpredictable.*“ Fletcher, J. M., *The Paintings in the studiolo of Isabella d'Este at Mantua by Egon Verheyen* in *Burlington Magazine*, 118, 1976, S. 426-427.

Renaissance für ihre privaten Räume und bewegten sich damit außerhalb der Sphäre der konfessionellen Patronage.³¹ Ihre Ambitionen wurden mit denen der Männer verglichen, die Unterschiede aber mit psychologischen Kategorien erklärt: Das Urteil fiel nicht immer zu ihren Gunsten aus. So verglich Charles Hope in einer Studie über Kunstpatronage in der Renaissance Isabellas mythologische Bilder für das *studiolo* mit denen ihres Bruders Alfonso I d'Este, Herzog von Ferrara, und kam zu dem Schluss, dass während Alfonso den sensualistischen Charakter der Bilder Tizians für sein *camerino* unterstützte und schätzte, Isabella auf ihrer pedantischen bildlichen Wiedergabe einer banalen Allegorie beharrte.³² Sogar ihre Vorliebe für kleinteilige Objekte wurde als typischer Aspekt einer weiblichen Persönlichkeit gedeutet und dabei außer Acht gelassen, dass zum Beispiel der Sammler Lorenzo de' Medici, dessen Virilität man nie in Frage gestellt hat, Münzen und Medaillen sowie Edelsteine und Gemmen anstelle von großformatigen Bildern bevorzugte.³³ Isabellas ästhetisches Urteilsvermögen hingegen wurde als dekorativ abgetan.³⁴

Rose Marie San Juan deutet den weiblichen Charakter der Sammlung von Isabella – und man könnte die gleiche Lesart für Margarete verwenden – nicht in psychologischen Kategorien sondern als Faktor der gesellschaftlichen Positionierung und als erklärendes Element der Außerordentlichkeit der Sammlung.³⁵ Die soziale Implikation der Gender-Zugehörigkeit reflektiert sich selbstverständlich auch in der Praxis des Sammelns, in der Auswahl der Objekte und deren inhärenter Hierarchie. Die Sammlungen sind Ausdruck des ständigen Balancierens zwischen der rigiden Rollen- und Sphärenverteilung, die all ihre Tätigkeiten begleitete.³⁶ Sie sammelten anders als ihre Zeitgenossinnen, aber stets

³¹ Über die eingeschränkten Möglichkeiten einer weiblichen Patronage am Beispiel Isabella siehe auch King, Catherine, *Medieval and Renaissance Matrons, Italian-Style*, in *Renaissance Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 55, 1992, S. 372-393, insbesondere S. 388f.

³² Charles Hope, *Artists, Patrons, and Advisers in the Italian Renaissance*, in Lytle, Guy Fitch / Orgel, Stephen (eds.), *Patronage in the Renaissance*, Princeton 1981, S. 293- 343, hier S. 310. Zu den mythologischen Bildern siehe hier Kap. 5.

³³ Martindale, Andrew, *The Patronage of Isabella d'Este of Mantua*, in *Apollo*, LXXIX, 1964, S.183-191, hier S. 183f. Zur Wertschätzung von kleinteiligen Objekten innerhalb Lorenzos Sammlung siehe Fusco, Laurie / Corti, Gino, *Lorenzo de' Medici, collector and antiquarian*, Cambridge 2006, insbesondere S. 129f. Siehe auch Kap. 3.

³⁴ „*Her motivation was aesthetic and social rather than scholarly and antiquarian...her crowded yet calculated display (...) suggests that her collecting, like so much of her patronage, was directed by her highly developed sense of interior decoration.*“ Fletcher, J. M., *Isabella d'Este, Patron and Collector*, in Chambers, David / Martineau, Jane (eds.), *Splendours of the Gonzaga, cat.*, Cinisello Balsamo 1981, S. 51-64, hier S. 55.

³⁵ San Juan, Rose Marie, *The Court Lady's Dilemma: Isabella d'Este and Art Collecting in the Renaissance*, in *The Oxford Art Journal*, 14, 1, 1991, S. 67-78.

³⁶ San Juan spricht von Kontrast zwischen „*public visibility and private chastity*“, vgl. San Juan 1991, S. 71.

darauf bedacht, die gesellschaftliche Erwartung an ihre Rolle zu respektieren. Durch ihre Aktivitäten leisteten Isabella d'Este und Margarete von Österreich einen Beitrag zur Neudefinierung der vorgegebenen Rolle. Mit ihrer Kunstförderung beeinflussten sie die männlichen Strukturen und Institutionen der Patronage.³⁷ Die soziale Relevanz ihrer gesammelten Objekte erhöhte ihre Sichtbarkeit und ermöglichte ihnen damit einen größeren Einfluss auf die öffentliche Sphäre.

Die herausragende Rolle Isabella d'Estes in der italienischen Kunstpatronage des 16. Jahrhunderts zu unterstreichen, ihren Einfluss und ihre Mitwirkung zu untersuchen, bedeutet, sich nicht der herrschenden Vorstellung des 19. Jahrhunderts anzuschließen, die zum Teil von Burckhardt geprägt und heute noch rezipiert wird, die in Isabella geradezu eine Ausnahmeerscheinung sah.³⁸ Es dürfen auch nicht das wirtschaftliche Potential von Frauen im 16. Jahrhundert und die Tatsache außer Acht gelassen werden, dass selbst verheiratete Frauen immer wieder für längere Zeit in der Position der Regentin allein gelassen wurden. Krankheiten, Exil, diplomatische Missionen, Kriege und selbst Jagdausflüge gekoppelt mit ausreichender finanzieller Ausstattung ermöglichten den Frauen eine nicht zu unterschätzende Unabhängigkeit.³⁹ Die relative finanzielle Autonomie ließ die Frauen in männlichen Domänen, wie die des wirtschaftlichen Warentauschs, in Erscheinung treten und bot die Möglichkeit, die private Sphäre des Schenkens und des Akkumulierens zeitweise zu verlassen bzw. an der Vermischung der klassischen Unterteilung dieser Praktiken und den dazugehörigen Tätigkeitsfeldern teilzunehmen. Isabella, die zu diesen Kreisen der auch im wirtschaftlichen Sinn aktiven Frauen gehörte, war demnach nicht einmalig, wenn auch

³⁷ Sheryl E. Reiss und David G. Wilkins sprechen von einem „*oppositional*“ und „*relational*“ Verhalten gegenüber dem Geschlecht untergeordneten, sozial konstruierten Rollen. Vgl. dies. (eds.), *Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, Kirksville 2001, S. XVI.

³⁸ Burckhardt, Jacob, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Das Altarbild, Das Porträt in der Malerei, Die Sammler*, Basel 1898, S. 384f. Im Gegensatz dazu die Untersuchung der wirkungsvollen Kunstförderung von Frauen in der Frühen Neuzeit, siehe zuletzt McIver, Katherine A., *Women, Art and Architecture in Northern Italy, 1520-1580. Negotiating Power*, Aldershot 2006 sowie Reiss / Wilkins 2001, insbesondere für neue Fragestellungen die Einleitung von Wilkins, *Introduction: Recognizing New Patrons, Poising New Questions*, S. 1-17 und der Aufsatz Crum, Roger J., *Controlling Women or Women Controlled? Suggestions for Gender Roles and Visual Culture in the Italian Renaissance Palace*, S. 37-50; im Allgemeinen dazu Anderson, Jaynie, *Rewriting the History of Art Patronage*, in *Renaissance Studies* 10, 1996, S. 129-138 und King, Margaret L., *Book-Lined Cells: Women and Humanism in the Early Italian Renaissance* in Labalme (ed.) 1980, S. 66-90.

³⁹ Zur bedeutungsreichen Wirkung von Frauen auf die Wirtschaft der Renaissance siehe Welch, Evelyn, *Shopping in the Renaissance. Consumer Cultures in Italy 1400-1600*, New Haven, London 2005.

sicherlich herausragend in ihrem wirkungsvollen Handeln.⁴⁰ Molly Bourne formulierte die Hypothese, dass Eleonora d’Aragona die Kunstförderung und den Kunstgenuss ihrer Tochter Isabella d’Este beeinflusst haben könnte, wobei wiederum Isabellas Ehemann Francesco für die Dekoration seiner privaten Gemächer ihre *camerini* als Modell genommen habe.⁴¹ Der Einfluss von Isabella beschränkte sich allerdings nicht allein auf das familiäre Umfeld sondern überschritt die Grenze der heimischen Wände und wirkte als Modell für die Sammlungspraktiken von Veronica Gambara und Silvia Sanvitale.⁴² Die Korrespondenz zwischen Isabella d’Este und Veronica Gambara begann im Jahr 1503. Gambara schätzte das Urteil von Isabella sehr, und in ihren Briefen tauschten sich beide oft über Kunst aus.⁴³ Katherine McIver zeigt, dass es eine gewisse Beziehung zwischen den Förderaktivitäten dieser drei Frauen an den norditalienischen Höfen gab, und dass Isabella sowohl für Silvia Sanvitale bei der Errichtung ihres *studiolo* als auch für Veronica Gambara und deren Auftragspraxis als Beispiel diente.⁴⁴

Sowohl Isabella als auch Margarete bewegten sich innerhalb der gesellschaftlich vorgegebenen Rolle der Frau als Sinnbild, Vertreterin und Hüterin der Moral. So entsprach auch Margarete den Erwartungen, als sie dynastische Darstellungen in Auftrag gab, die ihren Status als Regentin definierten und legitimierten. Darüber hinaus schaffte sie sich jedoch Freiräume, um ihren ästhetischen Bedürfnissen nachzukommen. Auch Isabella löste sich auf ihre eigene Art und Weise von den Erwartungen der

⁴⁰ Margaret King schreibt: „Wherever courts existed as centers of wealth, artistic activity, and discourse, opportunities abounded for intelligent women to perform in the role of patroness of the art and culture.” King, Margaret, *Women of the Renaissance*, Chicago 1991, S. 160. Über Isabellas Autorität als weibliche Patronin siehe auch Welch, Evelyn, *Art and Society in Italy 1350-1500*, Oxford 1997, S. 239.

⁴¹ „Io fui a questi dì in casa de Vostra Signoria, e como li scrissi mi parse bellissima. Vostra Signoria scrive ch’io la delegio. Questo non è, perché io quando non fussero belle taceria, ma perché me parveno cossì cum effecto, lo feci scrivere a Vostra Signoria, e cossì dico che sono belle, e tanto più belle quanto Vostra Signoria ha pur imparato da la mia camara, l’è ben vero che l’ha poi migliorato (...)” zitiert in Bourne, Molly, *Renaissance Husbands and Wives as Patrons of Art. The Camerini of Isabella d’Este and Francesco II Gonzaga*, in Reiss / Wilkins (eds.) 2001, S. 93-123, S.111. Die Analyse der *camerini* von Isabella und Francesco ermöglicht Bourne, die traditionelle Annahme von Isabellas kulturellem Monopol zu hinterfragen.

⁴² Veronica Gambara aus Correggio (1485-1550) gilt heute als eine der wichtigsten italienischen Dichterinnen des 16. Jahrhunderts. Silvia Sanvitale aus Scandiano (ca. 1512-1584) wurde wie Gambara humanistisch erzogen und stammte aus einer mächtigen Familie. Über Gambara und Sanvitale siehe: McIver, Katherine A., *Two Emilian Noblewomen and Patronage Networks in Cinquecento*, in Reiss / Wilkins 2001, S. 159-176.

⁴³ Luzio, Alessandro / Renier, Rodolfo, *La cultura e le relazioni letterarie di Isabella D’Este Gonzaga*, Torino 1903, S. 249f.

⁴⁴ McIver in Reiss / Wilkins (eds.) 2001, S. 159-176.

Öffentlichkeit, jedoch stets begleitet von der Befürchtung, als weiblicher Auftraggeber nicht ernst genommen zu werden.⁴⁵

Die Entdeckung von Dingen als Bereicherung der eigenen Persönlichkeit sowie das damit verbundene neue Identitätsbewusstsein lassen sich auch an der Entwicklung zweier künstlerischer Genres nachzeichnen, nämlich dem Grabmal und dem Porträt, beide sehr anschaulich dargestellt am Beispiel von Margarete von Österreich. Diese befand sich in einer viel machtvolleren Stellung als Isabella, auch dank ihres Witwenstatus, der ihr neue Freiräume ermöglichte und der eine Wendung in ihrem Erscheinungsbild mit sich brachte.⁴⁶ Nach dem Tod ihres dritten Ehemannes Philibert von Savoyen im Jahr 1505 und ihrer folgenden Ernennung zur Regentin der Niederlande 1506 bekommt ihr architektonisches Projekt zur Errichtung der klösterlichen Kirche in Brou eine andere ikonographische Symbolik und somit eine andere soziale Dimension.⁴⁷ Henri Lefebvre zufolge sind für die soziale und historische Konstruktion von Raum die sozialen Kategorien wie Status und Gender konstitutiv.⁴⁸ In Margaretes Kirchenkomplex sind die Kategorien Status und Gender buchstäblich eingebaut.

Die Entscheidung zur Restaurierung und zum teilweisen Wiederaufbau einer kleinen alten Kirche und deren Kloster in Brou fiel noch zu Philipberts Lebenszeit. Als er unerwartet starb, bekam Margarete die Verantwortung dafür übertragen. Nach dem Tod

⁴⁵ Beispielsweise waren mythologische Bilderzyklen ein räumlicher Dekorationstopos der zeitgenössischen Sammlungen, die sie aber, wie wir sehen werden, mit anderen Inhalten füllte als ihre männlichen Zeitgenossen.

⁴⁶ Giovanni Giorgio Trissino veröffentlichte im Jahr 1524 das Traktat *De la vita che di tenere una donna vedova*. Darin schreibt er: „(...) *donna libera, si richiedono, la quale non sia ne a marito, ne a padre, ne ad altri, soggetta.*“ Zitiert in King, Catherine, *Renaissance Women Patrons. Wives and Widows in Italy c. 1300-1550*, Manchester, New York 1998, S. 36. Für die gesellschaftliche Stellung von Witwen in der Frühen Neuzeit, siehe beispielsweise King, M. 1991, S. 56f; King, C. 1998, S. 48f. sowie den Sammelband von Allison Levy, der ein breites Spektrum an Rollen- und Repräsentationsmöglichkeiten des Witwenstatus in der Frühen Neuzeit veranschaulicht: Levy, Allison (ed.), *Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe*, Hampshire 2003.

⁴⁷ Während Alexandra Carpino die Kirche von Brou als Monument der Liebe interpretiert, sieht Laura D. Gelfland darin eine genealogische Darstellung der Macht und des Reichtums von Margaretes Regentschaft. Carpino, Alexandra, *Margaret of Austria's Funerary Complex at Brou. Coniugal Love, Political Ambition, or Personal Glory*, in Lawrence, Cynthia (ed.), *Women and Art in Early Modern Europe: Patrons, Collectors and Connoisseurs*, Pennsylvania, 1997, S. 37-52; Gelfland, Laura D., *Margaret of Austria and the encoding of Power in Patronage: The Funerary Foundation in Brou*, in Levy 2003, S. 145-159.

⁴⁸ Vgl. Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*, [Paris 1974], Paris 2000 sowie der Sammelband Hills, Helen (ed.), *Architecture and the Politics of Gender in Early Modern Europe*, Aldershot 2003.

ihrer Bruders, Philipp der Schöne, im Jahr 1506 wird sie zur Regentin der Niederlande ernannt, und im Jahr 1509 lauteten ihre Titel Erzherzogin von Österreich, Herzogin von Burgund, Herzogin von Savoyen, Gräfin von Burgund, Charolais, Romont, Bage-en-Villars sowie Dame (von insgesamt neun Städten und Territorien). Als die Kirche sich noch in Planung befand, wurde Margarete zur *princesse naturelle*. Seit Beginn der Planung spielte ihr Höfling Jean Lamaire eine große Rolle, so fuhr er zum Beispiel nach Rom, um Steine für das Gebäude zu besorgen, während Margarete in der Zeit mit dem italienischen Bildhauer Pietro Torrigiano über die Grabgestaltungen verhandelte. Aber ab dem Jahr 1512 prägten überwiegend flämische Stilelemente die Architektur des Grabkomplexes. Schließlich wurde die Kirche zu einer baulichen Repräsentation der burgundischen Macht, mit Margarete an prominenter Stelle. Der Kirchenkomplex wurde zur genealogischen Inszenierung der Legitimierung von Margaretes Macht.⁴⁹

Der Witwenstand erlaubte Margarete die Ausführung des Titels Regentin und wurde somit unverzichtbare Bedingung ihrer politischen Rolle. Das Portrait Margaretes von Österreich von ihrem Hofmaler Bernard van Orley, das sie in einer Witwentracht zeigt, ist die individuelle Ausformulierung einer sozialen Konvention, die zu einer neuen Identitätskonstruktion und dem dazugehörigen Bildnistyp führte.⁵⁰ Ihr Witwenstand wird zusammen mit ihrem königlichen Stand zur zentralen Botschaft durch hervorstechende Elemente ihrer Repräsentationsstrategie, der Witwentracht und des Hermelin.⁵¹ Das Portrait als Selbstinszenierung kombiniert den Status der Witwe mit politischen Funktionen.⁵² Das Witwenportrait wurde in zahlreichen Kopien angefertigt und von Margarete systematisch an Verwandte, Freunde und verbündete Herrscher verteilt und kann als der von ihr sanktionierte offizielle Portraittyp gesehen werden.⁵³

Die Tatsache, dass einige Frauen ein *studiolo* besaßen, soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass in dieser Zeit die *studioli* ein ausgesprochen männlicher Raumtyp

⁴⁹ Mehr dazu in Gelfland 2003.

⁵⁰ Nach 1518, Bruxelles, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁵¹ Mehr dazu in Welzel, Barbara, Die Macht der Witwen. Zum Selbstverständnis niederländischer Statthalterinnen, in Hirschbiegel, Jan / Paravicini, Werner (Hrsg.), Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit, 6. Symposium der Residenzen-Kommision der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Stuttgart 2000, S. 287-309.

⁵² Welzel, Barbara, Widowhood: Margaret of York and Margaret of Austria, in Eichberger 2005, S. 103-113.

⁵³ Siehe dazu Eichberger, Dagmar / Beaven, Lisa, Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria, in Art Bulletin, LXXVII, 1995, S. 225-261, hier S. 228.

sind, den männlichen *solitudo*, Studien und Tugenden gewidmet. Für Alberti soll der Mann seine Sachen, seine „Schriften“ (Bücher und Briefe beispielsweise), in einem Studio aufbewahren, zu dem die Frau keinen Zutritt haben darf, denn sie „darf [die Schriften] nicht nur nicht lesen sondern nicht mal sehen“.⁵⁴ In seinem Traktat schreibt Alberti die sittliche Trennung der Geschlechter als ein Naturgesetz vor. Der *pater familias* „steht für die Dialektik von privat und öffentlich und für die wechselseitige Vermittlung der beiden Sphären, weshalb nur er allein über die räumliche Intimität eines *studiolo* und über die Macht von Geheimnissen verfügt.“⁵⁵ Und obwohl der Erfahrungsraum der Frauen auf das Private beschränkt war, galten der Besitz und das Einrichten eines Studios in den Privatgemächern als ein Privileg der Männer. Nur diese hatten das Privileg, einen intimen Raum allein für sich selber besitzen zu dürfen.⁵⁶ Das Bewegen zwischen den Lebenssphären des Öffentlichen und des Privaten war Vorrecht des männlichen Geschlechts. Aber das *studiolo* ist ein, um einen anthropologischen Begriff zu benutzen, liminaler Raum, der sich zwischen den beiden Sphären befindet bzw. die beiden Sphären verbindet.⁵⁷ Darüber hinaus zeigen die Funktionen und Nutzungen dieses Raumes, dass die normative Dichotomie von Öffentlichem und Privatem durchlässiger war als oft angenommen.⁵⁸ Ein Austausch zwischen den beiden Lebenssphären ist für die Raumprogrammatische konstitutive Bedingung. Paula Findlen schreibt über diesen Prozess der Inkorporation von öffentlichen und privaten räumlichen Strukturmerkmalen in der Konzeption und Nutzung von *studioli*: „*The museum, as orbis*

⁵⁴ „(...) *libri e le scritture mie e de' miei passati a me piacque e allora e poi sempre avere in modo rinchiusa che mai la donna le potesse non tanto leggere, ma né vedere (...) sempre tenni le scritture (...) serrate e in suo ordine allegate nel mio studio quasi come cosa sacra e religiosa, in quale luogo mai diedi licenza alla donna mia né meco né sola v' i ntrasse (...)*“ Alberti a cura di Grayson 1960, Vol. 1, S. 219f.

⁵⁵ Imesch, Kornelia, *Misogynie im literarischen und architekturtheoretischen Werk Leon Battista Albertis*, in Forster, Kurt W. / Locher, Hubert (Hrsg.), *Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, Berlin 1999, S. 233-273, hier S. 252.

⁵⁶ Noch Anfang des 20. Jahrhunderts sah Virginia Woolf die Notwendigkeit, zu propagieren, dass Frauen über finanzielle Unabhängigkeit und einen eigenen Raum verfügen müssen. Woolf, Virginia, *A Room of One's Own*, London 1929.

⁵⁷ Der Begriff ‚Liminalität‘ (lat. *limen*: Grenze, Schwelle) hat eine lange Tradition in der ethnologischen Symbol- und Ritualforschung. Siehe Gennep, Arnold van, *Übergangsriten*, [Paris 1909], Frankfurt am Main, New York 1986, und die Weiterführung von Turner, Victor, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, [New York 1969], Frankfurt am Main, New York 1989. Hier wird der Begriff verwendet, um das Überschreiten einer Grenze bzw. Grenzziehung zwischen zwei soziokulturell definierten Sphären, hier Öffentlich und Privat, zu bezeichnen. Siehe auch Kap. 3.

⁵⁸ Siehe dazu beispielsweise die Fallstudien in Sharistanian, Janet (ed.), *Gender, Ideology, and Action. Historical Perspectives on Women's Public Lives*, Westport 1986.

*in domo, mediated between public and private by literally attempting to bring the world into the home.”*⁵⁹

⁵⁹ Findlen, Paula, *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley, Los Angeles 1994, S. 112.

3. RAUMTYP *STUDIOLO*

Entstehung eines neuen Raumkonzeptes

Der Raumkomplex der *studioli* gilt als die erste Erscheinung eines den Objekten gewidmeten, ihnen angemessenen und konstruierten Raums. Die Sammlungsobjekte waren dann in der Sprache Baudrillards funktionslos: Objekte, die über ihre eigentliche Funktion hinaus für sich selbst von Wert waren und als solche zu Sammlungsdingen wurden.¹ In ihrer Funktionslosigkeit wurden sie ausschließlich für Zwecke der „kulturellen Konsumtion“ akkumuliert.² Die Entwicklung einer Ästhetik des Vergnügens ließ die Produktion und Sammlung von Dingen gedeihen, die Vergnügen bereiteten, weil sie prächtig, selten und begehrenswert sind.³ Aufgrund ästhetischer Qualität ist das Vergnügen im Objekt selbst und nicht am Objekt begründet. Das *studiolo* bot den funktionslosen ästhetischen Gegenständen einen adäquaten Rahmen.

Im Folgenden werden die Voraussetzungen skizziert, die das Entstehen des *studiolo* von Isabella d'Este und der *cabinets* von Margarete von Österreich ermöglichten. Zum einen handelt es sich dabei um architektonische Referenzmodelle wie die *estudes* in den französischen Residenzen des 14. Jahrhunderts, die als erste Entsprechung der modernen Vorstellung eines gesonderten Raumes gelten, der die müßige Beschäftigung mit den Objekten erlaubte.⁴ Zum anderen handelt es sich um die räumliche Umsetzung der ideellen Forderungen eines dem Studium und der Kontemplation gewidmeten Lebens, wie es Francesco Petrarca formulierte.⁵ Der italienische Humanist, den Peter Burke „erster Humanist“ nennt,⁶ gilt als geistiger Vater des *studiolo* und ist mit seinen Schriften an dessen Entwicklung und Verbreitung in der Renaissance maßgeblich beteiligt gewesen. Der Dichter symbolisiert Naturverehrung, Weltflucht und Katharsis

¹ Baudrillard, Jean, The System of Collecting, in Elsner, John / Cardinal, Roger (eds.), The Cultures of Collecting, London 1994, S. 7-24.

² Mulsow, Martin, Kulturkonsum, Selbstkonstitution und intellektuelle Zivilität: Die Frühe Neuzeit im Mittelpunkt des kulturgeschichtlichen Interesses, in Zeitschrift für historische Forschung, 25, 1998, S. 529-547, hier S. 534.

³ Vgl. Jardine, Lisa, Wordly Goods. A New History of the Renaissance, London 1996.

⁴ Minges 1998, S. 21.

⁵ Petrarca, Francesco, De vita solitaria, [1366], in Opere latine, a cura di Antonietta Bufano, 2 Voll., Torino 1975 sowie Petrarca, Francesco, De vita solitaria, Buch I, Kritische Textausgabe und ideengeschichtlicher Kommentar von K. A. E. Enenkel, Leiden 1990.

⁶ Burke, Peter, Die europäische Renaissance. Zentren und Peripherien, [London 1998], München 2005, S. 41.

in einem. Die Beschreibung der Besteigung des Mont Ventoux bei Avignon im Jahre 1336, die zum Muster für humanistisches Welt- und Lebensverständnis wurde, diente der Selbstdarstellung. Petrarca inszenierte sich als der gelehrte Mensch zwischen antiker Weltlichkeit und christlicher Geistlichkeit.⁷ Diese neue Welterfahrung, begleitet von der Autorität der Antike, markierte insofern eine Wende, in dem der Mensch in der Entdeckung der Schönheit der Welt sich selbst entdeckte, und somit die Welt als Menschenwelt erfuhr.⁸ Sein Traktat *De vita solitaria* gab entscheidende Impulse für die Entstehung neuer Bedürfnisse nach geteilten und differenzierten Räumlichkeiten und die Entwicklung einer Kultur des Selbst. In dem Traktat betonte Petrarca nicht nur die Bedeutung des Studiums der antiken Texte, sondern erläuterte darüber hinaus die Wichtigkeit für einen dafür geschaffenen Ort und formulierte somit die theoretische Vorlage für die Errichtung eines Studierzimmers.⁹ André Chastel bewertet diesen „Wille[n] zu Besitz und Deutung des Raumes“ als mit der Renaissance-Vorstellung von der Zentralität des Menschen zusammenhängend.¹⁰ Indem man die Aufmerksamkeit aller menschlichen Äußerungen lenkt, wird es zwingend, sich auch dem Ort ihrer Entfaltung zu widmen.

Die literarische Tradition des *studiolo* beginnt mit der Beschreibung von abgeschiedenen Studienorten bei Cicero und Plinius dem Jüngeren und findet, wie bereits erwähnt, ihren theoretischen Höhepunkt in Petrarcas Deklamation eines *locus amenus* unter dem Schutz von Apoll und den Musen, der erlaubte, sich den *studia humanitatis* zu widmen.¹¹ Cicero besaß eine mit sorgfältig ausgewählten Bildern geschmückte Bibliothek, die das Studium und die literarischen Tätigkeiten visuell unterstrichen.¹² Die Bibliothek hatte einen ausgesprochen privaten Charakter. Ciceros Umsetzung der ideellen Forderung, der Gelehrsamkeit entsprechende Räumlichkeiten zu widmen, sah die Verbindung zur Natur vor. Ein offener Binnenraum ermöglichte die Errichtung eines Gartens mit Säulen und Statuen. Plinius der Jüngere betonte in der Beschreibung seiner Villa, das *Laurentinum*, dass die Beschäftigung mit sich allein und

⁷ Vgl. Böhme, Günther, *Bildungsgeschichte des frühen Humanismus*, Darmstadt 1984, S. 73f.

⁸ Böhme 1984, S. 79.

⁹ Petrarca, herausgegeben von Enenkel 1990, Buch I., S. 540f.

¹⁰ Chastel, André, *Der Mythos der Renaissance 1420-1520*, Genf 1969, S. 71.

¹¹ Vgl. Liebenwein 1977, S. 44ff.

¹² Zu Ciceros Bibliothek siehe Lorenz, Thury, *Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern*, Mainz 1965, S. 36f.

seinen Büchern das wahre Leben sei. Zu diesem Zweck hielt er in seiner Villa „eine Art Bibliothek“.¹³

Das früheste Abbild eines Gelehrtenstudios ist das Portrait von Francesco Petrarca in seinem Studio im Palazzo Carrara in Mantua, das in der Darmstädter Handschrift erhalten ist. Das Bild ist die erste Darstellung des Studios als *conditio sine qua non* der Gelehrsamkeit und zugleich Metapher der Gelehrsamkeit selbst geworden. Die Wurzeln dieses Bildtyps, der schreibende und lesende Mann, finden sich bereits in der klösterlichen Kultur.

Die klösterliche Kultur zeichnete sich bis ins 12. Jahrhundert hinein durch ein Bildungsmonopol aus. Die Mönche wurden zum Träger und Schöpfer einer Kultur, die zwangsläufig monastisch geprägt war. Ein *scriptorium*, die klösterliche Schreibstube, gehörte zum festen Bestandteil vielen Klosteranlagen. Während die Benediktiner sich in ihren Schreibstuben dem Kopieren und Illuminieren von Handschriften, der Kalligraphie, der Liturgie und der Kenntnis des Kalenders widmeten,¹⁴ bevorzugten die Eremitenorden für Schreibtätigkeiten und das Studium im Allgemeinen die Einzelzelle. Die Kartäuser, die sich in besonderem Maße der Bücherpflege widmeten, schufen einen neuen Klostertyp, der „das Einsiedlerleben und das Gemeinschaftsleben“ in einer Anlage vereinte.¹⁵ Sie übernahmen die Benediktinerregel der Arbeitsverpflichtung. Zur Verrichtung der Arbeit stand ihnen jedoch nur die eigene Zelle und zu körperlicher Rekreation der dazugehörige kleine Garten zu.¹⁶ In den klösterlichen Schreibstuben stand jedoch kein privater Bildungsanspruch im Vordergrund des Studiums, sondern religiöse Erbauung sowie geistige Erhabenheit. Durch den Wegfall dieses

¹³ „(...) mit mir allein und meinen Büchern unterhalte ich mich. Das ist das richtige und wahre Leben!“ Und weiter: „Dieses Wohnzimmer und jenes Speisezimmer bilden, wo sie zusammenstoßen, einen Winkel, der die volle Sonneneinstrahlung aufnimmt und verstärkt. (...) An diesen Winkel schließt sich ein Wohnzimmer an, in eine Apsis gerundet, das dem Umlauf der Sonne mit all seinen Fenstern folgt. In seine Wand ist, in Art einer Bibliothek, ein Schrank eingebaut, der nicht Unterhaltungslektüre, sondern Studententexte enthält.“ Plinius der Jüngere, Briefe [I Jh.], herausgegeben von Werner Krenkel, Berlin, Weimar 1984, hier 1,9,4-6 und 2,17,7-8.

¹⁴ Vgl. Metzger, Franz / Feuerstein-Prasser, Karin / Siemons, Hans, Beter – Bauherren – Pioniere. Das Ordensleben und die großen Klöster des Abendlandes, Würzburg 2001, S. 37ff.

¹⁵ Braunfels, Wolfgang, Abendländische Klosterbaukunst, Köln 1969, S. 153.

¹⁶ Braunfels 1969, S. 154 sowie Zadnikar, Marijan, Die Frühe Baukunst der Kartäuser, in Ders. (Hrsg.), Die Kartäuser. Der Orden der schweigenden Mönche, Köln 1983, S. 51-137, hier S. 79. In den *Consuetudines Cartusiae*, die im Jahre 1127 verfassten Lebensregeln der Kartäuser, heißt es: „*silentio et solitudini celle vacare*“ Zitiert in Zadnikar 1983, S. 79.

Bildungsmonopols der Kleriker und Mönche und die Zunahme schriftlicher Fertigkeiten in anderen gesellschaftlichen Schichten sollte sich das ändern.

Wenn davon auszugehen ist, dass die Schreibstuben der klösterlichen Anlagen die architektonische Referenz der *studioli* als Räume der geistigen Tätigkeiten sind, bleibt die Frage zu klären, welche Modelle sich in der mittelalterlichen Bautradition für die Aufbewahrung wertvoller Gegenstände finden lassen. In den mittelalterlichen Burgen und Palästen diente die weltliche oder geistliche Schatzkammer zur Aufbewahrung des materiellen Reichtums eines Hauses, sei er sakraler oder profaner Natur. Es konnte sich demnach sowohl um Reliquien oder um andere Gegenstände handeln, die allein ihres materiellen Wertes wegen gelagert wurden. Mitte des 14. Jahrhunderts, während des Pontifikats von Benedikt XII., befanden sich im Wohnturm des Papstpalastes von Avignon, der nachhaltig die französische Architektur prägte, Depoträume auf unterschiedlichen Geschossen, in denen der so genannte „untere Schatz“ (*trésor bas*) und der „obere Schatz“ (*trésor haut*) mit Archiv und Bibliothek aufbewahrt wurden.¹⁷ Auch in dem Stadtpalast von Jacques Cœur in Bourges befand sich im Rundturm das *chambre du trésor*, in dem der Kaufmann seinen Reichtum und seine Geschäftsdokumente hinter Eisenstüren aufbewahrte.¹⁸ Zwischen den Jahren 1443 und 1453 entstanden setzte der Palast neue architektonische Formen um, die entsprechend den Prinzipien der Zweckmäßigkeit und Behaglichkeit maßgeblich zur Entstehung einer neuen Wohnkultur beitrugen.

Die Schatzkammer als gesonderter Raum für die Aufbewahrung des Schatzes des Hauses und das *scriptorium* als den Studien gewidmete klösterliche Stube begriffen, werden in folgender Ausführung als die architektonischen Voraussetzungen für das Entstehen des *studiolo* gedeutet, so wie in Mantua und Mecheln umgesetzt. Die literarische Formulierung sowie die räumliche Umsetzung der Studienräume der Antike und des monastischen Lebens benötigten jedoch eine weitere konzeptionelle Verarbeitung, um zur formellen und inhaltlichen Ausreifung des Raumtyps *studiolo* gelangen zu können. In folgender Ausführung deute ich das *studiolo* als die Synthese dieser zwei Elemente der mittelalterlichen Architektur: Die Schatzkammer und die klösterliche Schreibstube, die in einem Prozess der Dekonstruktion und Rekonstruktion

¹⁷ Albrecht, Uwe, *Der Adelsitz im Mittelalter. Studien zum Verhältnis von Architektur und Lebensform in Nord- und Westeuropa*, München, Berlin 1995, S. 120f.

¹⁸ Albrecht 1995, S. 129ff.

unterschiedlicher konstitutiver Elemente der beiden Raumtypen zu einem autonomen Sammlungsraum führte und somit die Anfänge des modernen Sammlungs- und Museumswesens darstellte.¹⁹ Festzuhalten ist jedoch die Tatsache, dass es sich dabei nicht um einen linearen Verlauf handelte. Die Genese und die Fortentwicklung des Raumtyps entlang einer relativen Kontinuität und Tradition beinhalten heterogene Elemente, Brüche und Kontingenzen, die einen Gleichlauf von Kontinuität und Wandel in sich tragen. Die *studioli* repräsentieren nicht „unvollständige Materialsammlungen für zukünftige Kunstkammern“²⁰ wie eine positivistische Lesart der Geschichte des Sammelns suggerieren könnte. Gleichwohl bestanden Interferenzen und Wechselwirkungen zwischen den unterschiedlichen räumlichen Repräsentationen. Neben dem Ideal²¹ existierte eine Vielfalt an Produkten der Auseinandersetzung mit diesem Modell, seinen Objekten und Symbolen. Die Transformation des Raums geschah in einem offenen und individuellen Prozess, der zu einer räumlichen Repräsentation des Besitzers führte und Bestandteil der höfischen Ästhetik im Sinne „einer Kunst- und Sinnlichkeitstheorie“ wurde.²² Demzufolge ist die immer wiederkehrende Frage, ob die *studioli* auf einer programmatischen Struktur gründen oder nicht, nicht korrekt formuliert, denn es handelte sich dabei immer um eine offene prozessuale Struktur, womit nicht Zufall gemeint ist, sondern das, was Wolfgang Kemp als „dynamische Kontextualität“ beschreibt.²³ Die Untersuchung dieses Raumtyps ist die Analyse prozessualer Praktiken von sozialen und kulturellen Produktionen. Das *studiolo* war in seiner Konzeption und Nutzung ein Raum, in dem soziale und kulturelle Beziehungen produziert und reproduziert wurden, ein Raum, in dem Identitätsbildungsprozesse stattfanden und die Grenzen des Selbst erlebt und erweitert wurden.

¹⁹ Cieri Via, Claudia, Il tema degli studioli nell'interpretazione del Rinascimento, in Hempfer, Klaus W. (Hrsg.), Renaissance: Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen; Literatur, Philosophie, bildende Kunst, Stuttgart 1993, S. 177-183. Grundlegend für die Rekonstruktion der literarischen Ausformulierung und der Bautradition der *studioli* ist der bereits zitierte Band von Wolfgang Liebenwein von 1977.

²⁰ Walz, Alfred, Weltenharmonie – Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens. Eine Einführung im gleichnamigen Katalog, Braunschweig 2000, S. 9-21, hier S. 12.

²¹ Vgl. die ikonographische Überlieferung des Heiligen Hieronymus oder des Heiligen Augustinus, zum Beispiel die Fresken von Domenico Ghirlandaio und Sandro Botticelli, in der *Chiesa degli Ognisanti* in Florenz (um 1480).

²² Berns, Jörg Jochen / Rahn, Thomas, Zeremoniell und Ästhetik, in Diess. (Hrsg.), Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Tübingen 1995, S. 650-664, hier S. 651.

²³ Kemp, Wolfgang, Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in Texte zur Kunst, 2, 2, 1991, S. 89-101, hier S. 100.

Im 15. Jahrhundert findet man *studioli* in vielfältigen Erscheinungsformen und Nutzungen. Ein florentinischer Kaufmann des 15. Jahrhunderts hatte selbstverständlich ein *studiolo* als repräsentatives Arbeitszimmer, wie Alberti empfahl,²⁴ und wenig entfernt von diesem befand sich im Medici-Palast ebenfalls eines. Das *studiolo* des Medici-Palastes veranschaulichte in seiner Geschichte die wegweisende konzeptionelle und funktionelle Transformation dieses Raumes: Von einer privaten spärlich eingerichteten Kammer wurde es zu einem Raum des Luxus, in dem jedes einzelne Objekt ein Zeichen der Distinktion und des Prestiges des Besitzers war. Das *studiolo* der Medici wurde als eine Extension des Selbst konzipiert und erlebt. Der italienische Kunsthistoriker Eugenio Battisti beschreibt die Veränderung in der Konzeption und Ausführung des *studiolo* als eine vom Humanismus geleitete radikale Transformation des fürstlichen Lebenswandels, der abgeschiedene Räumlichkeiten verlangt.²⁵

In den italienischen Architekturtraktaten der Frühen Neuzeit wurde die Praxis der Baukunst mit der politischen Führung gleichgesetzt. Für die Errichtung von Gebäuden und die Stadtplanung sollten die gleichen Prinzipien gelten wie für die ideale fürstliche Herrschaft. Nach Filarete, in der Rezeption der Lehre Vitruvs, wird die ideale Funktionalität der Architektur in der Befriedigung menschlicher Urbedürfnisse gesehen.²⁶ Eine Forderung, die sich in der Architekturpraxis in einer Zunahme funktionalistischer Entwürfe und in der Spezialisierung höfischer Raumaufteilung widerspiegelte.²⁷ Der Funktionsgedanke findet sich ebenfalls in der Kunstpraxis des 16. Jahrhunderts wieder, wie beispielsweise konventionelle, funktionale Raumbegriffe in Architekturplänen oder ikonographische Dekorationsprogramme belegen. Die Rationalisierung staatlicher und kirchlicher Organe, die Festschreibung von Zeremoniell und Liturgie, die Entdeckung fremder Kulturen, die Wiedergeburt der Antike und die Ausbildung des Hoflebens sind alles Phänomene der Frühen Neuzeit, die auf einen sich entwickelnden Begriff von Relativität, Funktionalität und Kontextualität hindeuten.

²⁴ Alberti a cura di Greyson 1960, S. 218f.

²⁵ Vgl. Battisti, Eugenio, *L'Antirinasimento*, Milano 1962, S. 184.

²⁶ Filarete, *Trattato di architettura*, [um 1464], facsimile del Codice Magliabecchiano (Firenze, Bibl. Naz., Magl. II, I, 140) ed. John R. Spencer, Vol. 2, New Haven, London 1965, hier Buch I, c 2v. Zum kritischen Kommentar siehe Tigler, Peter, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin 1963.

²⁷ Filarete [um 1464], ed. Spencer 1965.

Im Umkreis der Höfe stellte das Hervorheben des Bedürfnisses von Intimität und Innerlichkeit jenseits der familiären Konventionsrollen den Grund für die zunehmende Unterteilung des Hauses in separate Räume dar. Das *studiolo* erfüllte das Bedürfnis, sich dort normkonform zum Patriarchen wiederzufinden, wo niemand anderer ist: ein Refugium der Intimität.²⁸ Das *studiolo* entsprach der Synthese einer Idee von laizistischer Einsamkeit mit dem *solitudo* der Klosterzelle.²⁹ Es befriedigte zunächst die Funktion eines Refugiums für Arbeit und Studium und wurde in einem zweiten Schritt zu einem repräsentativen Sammlungsraum. Der Begriff der Intimität beinhaltet in seiner frühneuzeitlichen Konzeption von Beginn an zwei Funktionselemente: Schutz der eigenen Privatsphäre und Exklusivität als Distinktionsmerkmal. So, wie der intellektuelle und sinnliche Inhalt und die Bedeutung eines Objektes entscheidender als sein materieller Wert waren, war das private Vergnügen dementsprechend konstitutiver Moment des *studiolo* als Sammlungsraum und nicht lediglich die öffentliche Zurschaustellung von Gegenständen.

Der private Raum des *studiolo* ist als Ausdruck des Selbst zu deuten, insofern es als Verlängerung der Innerlichkeit und als äußerliche Hülle eines privaten Daseins diene.³⁰ Im *studiolo* stehen Individuum und Raum in enger Beziehung zueinander. Maßgeblich entscheidend sind hierfür auch die weit reichenden Veränderungen, die die Konzepte des Besitztums aufweisen. Der Besitz wertvoller Objekte erfüllte in den *studioli* der Renaissance eine andere Funktion als in der klassischen humanistischen Tradition, wenn auch der ideelle Ursprung gemeinsam ist. Die Objekte, in einer in sich stringenten programmatischen Inszenierung, dienten nicht mehr nur einer intellektuellen intimen Nutzung, sondern wurden als die Verdinglichung des Selbst auch für ein Publikum ausgestellt.³¹ Die Inszenierung der Sammlungsobjekte war das Ergebnis eines an ein begrenztes Publikum gerichteten, hoch intentionalen Prozesses. Die zur Schau gestellten Objekte waren die visuelle Darstellung der Vielfalt der Interessen und Kenntnisse des Besitzers und demnach seiner Tugenden. Sabba da Castiglione betont in seinen *Ricordi*,

²⁸ Vgl. Ariès, Philippe / Duby, Georges, *Historie de la vie privée. De l'Europe féodale à la Renaissance*, 2. Tome, Paris 1985.

²⁹ Vgl. Ruvoldt, Maria, *Sacred to Secular, east to west: the Renaissance study and strategies of display*, in *Renaissance Studies*, 20, 2006, S. 640-657.

³⁰ Ranum, Orest, *Les refuges de l'intimité*, in Ariès, Philippe / Duby, Georges, *Histoire de la vie privée. De la Renaissance aux Lumières*, 3. Tome, Paris 1986, S. 211-265, hier S. 211 und S. 213.

³¹ Vgl. Thornton, Dora, *The Scholar in his Study. Ownership and Experience in Renaissance Italy*, New Haven 1997, S. 74.

dass antike Medaillen eine Verbindung zu *uomini illustri* darstellen, Musikinstrumente an die Harmonie der Sphären erinnern, und Spiegel die Wahrheit reflektieren würden.³² Das Besitzen von Kunstgegenständen mit ihrem inhärenten hohen kulturellen Wert ist in der materiellen Kultur der Renaissance im hohen Maße an moralische Werte gekoppelt. Der Besitzer zeichnete sich sowohl durch kulturelle als auch moralische Überlegenheit aus. Dementsprechend war das *studiolo* – verstanden als *setting* von gesellschaftlichem und kulturellem Austausch – die räumliche Repräsentation dieser Überlegenheit.

Der am neapolitanischen Hof tätige Humanist Giovanni Pontano hob in seinem Traktat über die sozialen Tugenden hervor, dass ästhetische Objekte dem Besitzer Prestige verleihen würden, wenn sie von vielen bewundert würden.³³ Nur ausgewählten Besuchern wurde der Zugang zum *studiolo* ermöglicht, denn nicht nur Raritäten und Pretiosen sondern auch Intimität und Exklusivität verlieh einem solchen Raum Prestige. Als Isabella d’Este einem ihrer Cousins ein griechisches Manuskript auslieh, versicherte sie sich, dass er es nicht zu vielen Leuten zeigen werde, denn „es konnte an Wert verlieren, würde es von gemeinen Augen angeschaut“.³⁴ Der Ausgleich zwischen In- und Exklusion war konstitutives Prinzip des Raumtyps *studiolo*, und zugleich wurden Sammlungen Teil der höfischen Verleihungspraxis von Prestige und Erhabenheit.

Wenn sich auch der gesellschaftliche Prozess der Individualisierung am Beginn des 16. Jahrhunderts noch am Anfang befand, wurden wichtige Entwicklungen bereits eingeleitet. Das charakterisierende Merkmal des mittelalterlichen *studio*, nämlich die *solitudo*, verlor in dem weltlichen *studiolo* an Bedeutung. Im Übergang zur Moderne veränderten sich die Bedeutungen und Funktionen von Einsamkeit, nachdem die intellektuellen und kulturellen Tätigkeiten sich zunehmend im Prozess des Austauschs und nicht der Isolierung entwickelten. Austausch und Kommunikation waren die Kräfte, die die Funktionen des *studiolo* – die individuelle Bildungsbewegung sowie eine private Dimension der Herrschaftsrepräsentation – unterstützten. Der Raum ermöglichte den

³² Sabba da Castiglione, Ricordi ovvero ammaestramenti di Monsignor Sabba Castiglione Cavalier Gerosolimitano, né quali con prudenti e Cristiani discorsi si ragiona di tutte le materie onorate, che si ricercano a un vero gentiluomo, Venedig 1562, fol 119 r-v.

³³ „La vista loro [gli oggetti ornamentali] è piacevole e procura prestigio al padrone di casa, purché a frequentare la casa e ad ammirare siano in molti.“ Pontano, Giovanni, Trattati delle virtù sociali, [1498], a cura di Tateo, Francesco, Roma 1999, S. 233. Siehe auch Kap. 5.

³⁴ Zitiert in Fletcher, Jennifer, Isabella d’Este, Patron and Collector, in Chambers / Martineau (eds.), 1981, S. 51-64, hier S. 52. Siehe auch Fletcher, Jennifer, Isabella d’Este, mecenate e collezionista, in Lucco, Mauro (a cura di), Mantegna a Mantova 1460-1506, cat., Milano 2006, S. 27-35, hier S. 28.

Rückzug in die persönliche Intimität und zugleich „ein[en] Austausch zwischen dem Ich und dem Anderen, zwischen Selbstheit und Andersheit.“³⁵ Das *studiolo* bot die Möglichkeit einer Verbindung im Kontext der intellektuellen Erfahrung zwischen Innen und Außen, sowie in der zunehmenden räumlichen Ausdifferenzierung des Lebens zwischen Privatheit und Öffentlich.³⁶ Privatheit wurde hier als multidimensionales Erklärungsmodell verstanden. Es beinhaltet die Dimension des Ich, das heißt die Interaktion, die Prozessualität und die Funktionalität, als dessen Ausdruck und Verkörperung.³⁷ Interaktion und Austausch sind konstitutiv für die Herausbildung des Raumtyps *studiolo* sowie für die räumliche Umsetzung von Privatheitsbedürfnissen und -ansprüchen. „Die ‚Interaktions-Dimension‘ soll verdeutlichen, dass Privatheit immer die Existenz anderer Individuen, die Möglichkeit der Interaktion mit ihnen sowie den Wunsch, diese Interaktion in Grenzen zu halten oder zu kontrollieren, voraussetzt.“³⁸

Ich verwende das Konzept der Privatsphäre in einer räumlichen Auffassung, wohl wissend, wie die Verwendung der Dichotomie Öffentlichkeit/Privat beziehungsweise Privatheit, im frühneuzeitlichen Kontext innerhalb der Geschichtswissenschaft, strittig ist.³⁹ Dennoch scheint mir eine Verwendung des Begriffspaares in einer funktionalistischen Interpretationsweise äußerst fruchtbar. Innerhalb variabler Strukturen wie Staatsformen oder staatsähnlicher Institutionen hat der Begriff Öffentlichkeit eine fließende und wandelbare Konnotation, ohne dabei seine Kraft als Analyseinstrument einbüßen zu müssen. Die Grenze beziehungsweise die Wechselwirkungen zwischen Öffentlichkeit und Privatheit sind hier wissenschaftlich insofern relevant, als es sich um ein konstitutives Element der Dimensionen der Erfahrbarkeit und der Zugänglichkeit innerhalb dieses spezifischen Raumes handelt.

³⁵ Selle, Gert, Innen und Außen. Wohnen als Daseinsentwurf zwischen Einschließung und erzwungener Öffnung, Wien 2002, S. 20.

³⁶ Findlen, Paula, The Museum: its classical etymology and Renaissance genealogy, in Journal of the History of Collection, 1, 1989, S. 59-78.

³⁷ Der Neologismus Privatheit wird hier im Sinne der privaten Lebenssphäre verwendet. Vgl. Kruse, Lenelis, Privatheit als Problem und Gegenstand der Psychologie, Bern 1980. Die Begriffsanalyse als multidimensionales Modell ist ebenfalls an Kruse angelehnt. Kruse fügt jedoch noch weitere Dimensionen hinzu, die meiner Einsicht nach die vier hier zitierten bereits beinhalten. Vgl. Kruse 1980, S. 94ff.

³⁸ Kruse 1980, S. 96.

³⁹ Grundlegend Habermas, Jürgen, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied 1962. Zur Begriffsgeschichte und dem breiten Spektrum an Verwendungen und Interpretationen von „öffentlich“ innerhalb des Wissenschaftsdiskurses siehe Moos, Peter von, Das Öffentliche und das Private im Mittelalter. Für einen kontrollierten Anachronismus, in Melville, Gert / Ders., Das Öffentliche und Private in der Vormoderne, Köln, Weimar, Wien 1998, S. 3-83. Zur feministischen Kritik an der Dichotomie Öffentlich/Privat siehe den Sammelband von Sharistanian von 1986.

Einteilungen, Ausgrenzungen und Durchlässigkeit sind zentrale Kategorien des höfischen Zeremoniells, zugleich aber auch die Bedingung des Entstehens des Bedürfnisses von geschützten Räumen, der Muße und des ästhetischen Vergnügens.⁴⁰

Die Differenz zwischen Innen und Außen erscheint im *studiolo* als Einheit. Im Inneren des höfischen Palastes wird ein Außen dargestellt, in dem die Möglichkeit der Schließung ebenso präsent ist wie die der Öffnung.⁴¹ Das *studiolo* stellte die Verbindung zwischen Öffentlichkeit und Privatheit dar, in dem es zur Synthese der klösterlichen und weltlichen Einsamkeit sowie zwischen sozialem und intellektualistischem Leben wurde und in dem es die gesellschaftliche Nachfrage nach Verdinglichung von Prestige und privatem Anspruch nach „subjektive[r] Manifestation von Identität“ befriedigte.⁴² Funktionalität, wie auch bereits Prozessualität und Interaktion, ist für das *studiolo* als die Verdinglichung des individuellen Privatheitsanspruchs ebenfalls eine Komponente von konstitutiver Bedeutung. Wie die Literaturwissenschaftlerin Patricia Fumerton schreibt, ist die Geschichte der Subjektivität von einer empfindlichen Balance zwischen den wechselnden Konzepten von privatem und öffentlichem Selbst gekennzeichnet,⁴³ das *studiolo* ist auch die Verräumlichung dieser Balance gewesen. Als ein bewusst geschaffenes, der subjektiven Erfahrungssuche gewidmetes Arrangement wurde das *setting* des *studiolo* zugleich der Rahmen, in dem komplexe ästhetische Erfahrungen stattfanden.⁴⁴

⁴⁰ Zum höfischen Zeremoniell im Allgemeinen siehe Kruse, Holger / Paravicini, Werner, Höfe und Hofordnungen 1200-1600, 5. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Sigmaringen 1999. Zur symbolischen Bedeutung der räumlichen Grenzen innerhalb des Zeremoniellen siehe Schütte, Ulrich, Stadttor und Hausschwelle. Zur rituellen Bedeutung architektonischer Grenzen in der Frühen Neuzeit, in Paravicini, Werner (Hrsg.), Zeremoniell und Raum, 4. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Sigmaringen 1997, S. 305-324.

⁴¹ Vgl. Baecker, Dirk, Die Dekonstruktion der Schachtel: Innen und Außen in der Architektur, in Luhmann, Niklas / Bunsen, Frederik D. / Baecker, Dirk, Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur, Bielefeld 1990, S. 67-104, hier S. 84ff.

⁴² Habermas, Tilmann, Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung, Berlin, New York 1996, S. 83.

⁴³ Fumerton, Patricia, Cultural Aesthetics: Renaissance Literature and the Practice of Social Ornament, Chicago, London 1991, S. 110.

⁴⁴ Maase 2000, S. 440f.

Architektonische Referenzen im europäischen Raum

In mehreren europäischen Sprachen bezeichnete der Begriff *estude*, *cabinet*, *studio* nicht nur einen kleinen Raum sondern auch ein Möbelstück. Es handelte sich dabei um kleine Pulte oder Schränke, in denen wertvolle Gegenstände, wie Pretiosen, Schriftstücke und Reliquien in Schubladen und Fächern aufbewahrt wurden. Die Verwendung der Termini *studium*, *studio* oder *studiolo* vor dem 14. Jahrhundert im Sinne eines ad hoc eingerichteten Sammlungsraums ist nicht dokumentiert.⁴⁵ Erst im folgenden Jahrhundert wurde der Begriff immer häufiger für einen Raum mit einer spezifischen Funktion verwendet, wenn auch die sprachliche Uneindeutigkeit blieb. Im italienischen Wörterbuch von Salvatore Battaglia wird das *studiolo* als ein kleiner Raum erklärt, der dem Lesen und dem Studium gewidmet war und mit dem Hinweis versehen, dass er in den Palästen der Renaissance auch der Aufbewahrung von Kunstgegenständen diene. Als zweite Bedeutung wird das *studiolo* nach dem heutigen Gebrauch des Begriffs *scrittoio* angeführt, ein kleiner Holzschrank mit Intarsien und mit einem kleinen, angebrachten Tisch, der zum Schreiben und Aufbewahren kleiner Pretiosen diene.⁴⁶

Im Folgenden wird den Spuren dieser sprachlichen Wandlung und des Entstehens neuer Räumlichkeiten, -funktionen und -lösungen am Beispiel des *studiolo* in der architektonischen und literarischen Tradition nachgegangen, die in einem Zusammenhang mit der Entwicklung der Raumkomplexe von Isabella d'Este und Margarete von Österreich stehen. Die Verweise auf Petrarca's Werk sind beispielsweise insofern von Bedeutung, weil der Humanist für die Entwicklung dieses Raumtyps entscheidend gewesen ist, nicht nur weil er die ideellen Anforderungen an den Raum formulierte, sondern auch, weil er im Falle Isabellas ein Repertorium an ikonographischen Darstellungen bereitstellte, die eine der Grundlagen für die Programmatik ihres *studiolo* bildeten.⁴⁷ Die hier skizzierten möglichen Referenzen beziehungsweise Konvergenzen dienen der Analyse der untersuchten *studioli* von Isabella d'Este und Margarete von Österreich, um Unterschiede beziehungsweise Eigenheiten nachzuzeichnen.

⁴⁵ Vgl. Liebenwein 1977, S. 30.

⁴⁶ Vgl. den Eintrag „*Studiolo*“ in Grande dizionario della lingua italiana, Salvatore Battaglia, Torino 2000, Vol. XX.

⁴⁷ Siehe dazu Kap. 5.

Frankreich und Spanien

Noch bis zum 16. Jahrhundert ist der Begriff *studiolo* keinesfalls fest definiert, sondern für eine Vielzahl von architektonischen und funktionsgeschichtlichen Erscheinungen verwendet worden. Jedoch lassen sich in Frankreich Studienräume bereits im 14. Jahrhundert rekonstruieren, die auch als Sammlungsräume für Objekte dienten. Der französische König **Charles V.** (1337-1380) besaß in vielen seiner Residenzen Sammlungsräume, die in den Quellen „*estudes*“ genannt werden.⁴⁸ Das bis heute erhaltene *Chateau de Vincennes* in Paris ist die einzige von allen einstigen Residenzen von Charles V., die verlässliche Aussagen über das *estude* zulässt. In Vincennes befand sich das *estude* im *Donjon*.⁴⁹ Der Turm eines Schlosses repräsentierte das örtliche Sinnbild der fürstlichen Klugheit (*prudentia*) und Weisheit (*sapientia*).⁵⁰ Dieses ideelle und bauliche Konzept ist dem sakral-päpstlichen Kontext entlehnt. Der Turm steht in einer hagiographischen Tradition als Ort von Kontemplation und Vision.⁵¹ Im Papstpalast in Avignon bezeichnete das *studium* im frühen 14. Jahrhundert den sich ebenfalls im *Donjon* befindlichen Arbeitsraum.⁵²

Im französischen Schlossbau unter Charles V. begann sich der im Turm gelegene Studier- und Sammlungsraum als unverzichtbarer Teil des herrschaftlichen Raumprogramms zu etablieren.⁵³ Aus den Inventaren ist zu erkennen, dass sich dieser in direkter Nähe des Schlafzimmers und des Oratoriums befand. Diese Nähe zu den privaten Gemächern, die den Charakter dieses Raumes bestimmte, ist eine architektonische Konstante in der Entwicklungsgeschichte dieses Raumtyps.

Das *estude* von Charles V. diente der Erholung des Königs. Darin aufbewahrt und zur Schau gestellt wurden vor allem Pretiosen. Gesammelt wurden jedoch auch Sakralgegenstände, Räucherfässer, Wärmekugeln, Uhren, Spiegel und Spielbretter, Schreibpulte mit Schreibgeräten und wissenschaftliche Instrumente wie Astrolabien und Quadranten.

⁴⁸ Liebenwein 1977, S. 37.

⁴⁹ Dt. „Wohnturm“. Zur Etymologie und Entwicklung dieser Bauform, siehe grundlegend Prinz, Wolfram / Kecks, Ronald G., Das französische Schloss der Renaissance. Form und Bedeutung der Architektur, ihre geschichtlichen und gesellschaftlichen Grundlagen, Berlin 1994, S. 19f.

⁵⁰ Die Biographin des Königs, Christine de Pisan, betont ausführlich die Weisheit des Herrschers. Pisan, Christine de, Le Livre de fais et bonnes meurs du sage roy Charles V, [1405], ed. S. Solente, 2 Tome, Paris 1936, hier Tome 2, S. 21f.

⁵¹ Liebenwein 1977, S. 26ff.

⁵² Liebenwein 1977, S. 30ff.

⁵³ Vgl. Albrecht 1995, S. 124.

Unter den kleinen Plastiken mit profanen Motiven findet sich in den Quellen als einziger Verweis auf die Antike ein auf einem Spiegel dargestellter Narziss.⁵⁴ Das detaillierte Inventar des *estude* weist Elemente der mittelalterlichen Schatzkammer auf, und dennoch ist es folgerichtig, es angesichts der Zurschaustellung der Objekte als einen Beitrag für die Entstehung einer Kultur der Veranschaulichung und der Präsentation materieller Schönheit anzusehen, kurz: eine Kultur des Ausstellens. Der Aufbau einer solchen Sammlung setzte den Wunsch und das Bedürfnis voraus, mit Hingabe Schönheit zu betrachten und dementsprechend zu präsentieren.⁵⁵

⁵⁴ Liebenwein 1977, S. 42.

⁵⁵ Vgl. Bräunlein, Peter J., *Theatrum Mundi. Zur Geschichte des Sammelns im Zeitalter der Entdeckungen*, in Bott, Gerhard (Hrsg.), *Focus Behaim Globus, Kat.*, 2 Bde., Nürnberg 1992, Bd. 1, S. 355-376, hier S. 362ff.



Abbildung 4

Charles V. ließ während eines Umbaus des Nordflügels auch im Louvre ein *estude* einbauen. Die Errichtung des *estude* und der berühmt gewordenen Bibliothek bewirkte, dass sich die Wahrnehmung Charles V. vom kriegerischen Herrscher zum charismatischen und frommen König verschob. Sein jüngerer Bruder, **Jean Duc de Berry** (1340-1416), besaß ebenfalls eine Sammlung, der Julius Schloßer moderne

Elemente attestierte.⁵⁶ Im Inventar von 1413-1416 ist durch die detaillierte Wertangabe und Materialbestimmung deren Außerordentlichkeit dokumentiert. Jean de Berry, in der Forschungsliteratur als leidenschaftlicher Sammler beschrieben, besaß zweifelsfrei den nötigen Wissensdrang und das ästhetische Empfinden, das später die modernen Sammler charakterisieren wird.

Die Trennung des höfischen Lebens in deutlich voneinander abgeschiedene Bereiche führte zu einer Zuteilung bestimmter Aufgaben auf die einzelnen Räume. Es entstand ein dem ästhetischen und repräsentativen Gedanken entsprechender, erdachter Wohn- und Lebensraum, der sich immer mehr vom architektonischen Schema der mittelalterlichen Burg entfernte. Das Bedürfnis, die repräsentative von der wohnlichen Sphäre abzugrenzen, wurde in der architektonischen Praxis der höfischen Gesellschaft immer wichtiger. Das Entstehen des Apartements als einem eigenen Bereich des Fürsten wurzelte in dieser Entwicklung.⁵⁷ Fester Bestandteil des privaten Wohnbereichs des Hausherrn wurde jetzt auch eine Bibliothek und ein Studierzimmer. Der dafür vorgesehene Raum musste die nötige Ruhe und Abgeschiedenheit aufweisen, „das heißt ein isoliert liegender Raum, der von dem Wegenetz, das den Bau erschließt, abgesetzt“ war.⁵⁸ Im *Schloss de Gaillon* in der Normandie ließ sich der Kardinal **Georges d'Amboise** (1460-1519) um 1509 ein *studiolo* einrichten. Er widmete den Raum hauptsächlich seiner Sammlung illuminierten Handschriften. Das Studierzimmer befand sich neben der Bibliothek in einem Flügel, der zum Garten hin lag. Der Kardinal Luigi d'Aragona beschreibt ihn in seinen Reiseberichten als ein echtes *studiolo*.⁵⁹ Auch in dem privaten Wohnbereich des Schlosses *Châteaudun* von **François II.** (1478-1513), Duc de Longueville, befand sich der Raumkomplex von Bibliothek und Studierzimmer zur Landschaft gewandt. Die Muße und das ästhetische Vergnügen öffneten sich nach außen. Im Rahmen einer Rationalisierung der Schlossanlage und einer Vereinheitlichung seiner Elemente wurde ein ideales Gleichgewicht zwischen Gebäude und Garten hergestellt, das als Abbild der Weisheit des Herrschers und seiner

⁵⁶ Schlosser 1908, S. 23.

⁵⁷ Vgl. Albrecht 1995.

⁵⁸ Prinz / Kecks 1994, S. 141-142.

⁵⁹ „In l'altro quadro, cioè incontro, alla prima porta, è la libreria con la volta de legno messa ad oro, con alcuni quadri de pictura facti de mano de boni maestri, et li contigue è un gabinetto, o vero studiolo, lavorato d'oro con gioie de buon mercato ma di grande vista et bellezza, dove sonno grande quantità de libri scritti a penna in carta bona et operti de veluto et d'oro.“ Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517-1518, herausgegeben von Ludwig Pastor, zitiert in Prinz / Kecks 1994, S. 144.

staatsmännischen Fähigkeit dienen sollte. Das Studierzimmer wurde in diesem Kontext zum unverzichtbaren Mittel dieser Inszenierung. Die innere Gliederung des Schlosses als Ordnungsprinzip repräsentierte auch die kulturelle Orientierung und Wissensorganisation des Fürstentums. So wurden die hochgelegenen Rückzugsräume und Studierstuben Orte der fürstlichen *sapientia*.⁶⁰ Die Studierräume bildeten innerhalb des Schlosses die zentralen Orte geistiger Rekreation und Bildung. Unabhängig von ihrer tatsächlichen Nutzung postulierte allein ihr Vorhandensein den Anspruch der französischen Könige *reges sapientes* zu sein.⁶¹ Das *estude* repräsentierte die räumliche Inszenierung des frühhumanistischen Herrscherideals des gebildeten Fürsten und wurde damit zum zentralen baulichen Element von „visuell erfahrbare[n] Ordnungsgefüge[n] aus Macht und Gelehrsamkeit“.⁶²

Die *estudes* in den französischen Schlössern wurden oft im Zusammenhang mit kleinen Räumen, Oratorien oder Kapellen errichtet, die der Andacht gewidmeten waren.⁶³ Darüber hinaus erschwerte eine zum Teil gleiche Nutzung des Oratoriums und des Studierzimmers als Aufbewahrungsort für wertvolle Gegenstände und Bücher heute eine eindeutige Bestimmung dieser Räume innerhalb der Raumfolge. Das *Oratoire* von **Anne de Bretagne** (1477-1514), der zweiten Frau von König Ludwig XII., im Schloss zu Loches ist heute noch erhalten. Der intime Charakter des kleinen Raumes erlaubt, es in eine Reihe mit der italienischen Typologie der *studioli* und der französischen *estudes* zu stellen, ohne allerdings relevante Aussagen über mögliche Sammlungspraktiken treffen zu können.

Man findet in französischen Schlössern ebenfalls Elemente, die auf die *grotta* und ferner auf ihr Mechelner Pendant, das *cabinet emprès le jardin*, verweisen. Ab 1543 wurde im Untergeschoß des südwestlichen Eckpavillons des Schlosses von Fontainebleau die *Grotte des Pins* errichtet. Es handelte sich dabei um drei Arkaden, die

⁶⁰ Vgl. Matthias Müller, Das Schloß als Bild des Fürsten. Herrschaftliche Metaphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reichs (1470-1618), Göttingen 2004.

⁶¹ Müller 2004, S. 265.

⁶² Freigang, Christian / Schmitt, Jean-Claude, Einleitung, in Diess. (Hrsg.), Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter, Berlin 2005, S. 15.

⁶³ Isabella hatte, im Gegensatz zu ihrer Mutter, kein *oratorium* in ihren privaten Räumen. Ihre religiöse Devotion brauchte keinen gesonderten Raum, sondern wurde in die Sammlungspraxis integriert. Fragen betreffend die moralische Lebensführung wurden in einer individualistischen Weise behandelt. Margaretes Sammlung integrierte ebenfalls die visuellen Zeichen von Religiosität, wenn auch durch andere Inszenierungs- und Repräsentationsstrategien. Siehe auch Kap. 5.

sich zum Piniengarten öffneten. Das Innere, mit deutlichen Reminiszenzen an eine imaginierte Höhlenwelt, war mit *Naturalia* – Muscheln, Kristallen und dergleichen – sowie Brunnen und Tierfiguren ausgestattet. Die mythologischen Dekorationen an den Wänden stellten eine ideelle Brücke zur humanistischen Kultur in Verbindung mit einem sinnfälligen Naturerlebnis dar.⁶⁴ Die *grotta* wurde zum architektonischen Element im intellektuellen höfischen Kontext einer Beherrschung und Formung der Natur.

Die Rezeption des Raumtyps *studiolo* bleibt im spanischen Königreich weitgehend folgenlos, bis Mitte des 16. Jahrhunderts **Felipe II.** (1527-1599) es für seinen Sammlungsaufbau übernahm, dabei jedoch überwiegend das Modell der Kunstkammern verfolgte.⁶⁵ Erwähnt werden muss in diesem Kontext dennoch die umfangreiche Sammlung von **Isabel la Católica** (1451-1504), der Schwiegermutter von Margarete von Österreich und ihren Bruder, Erzherzog Philipp der Schöne, die Münzen und Medaillen sammelte. In dem *Santuario de Guadalupe* sammelte sie unterschiedliche exotische Gegenstände, darunter befand sich auch der unverzichtbare und zum Symbol von frühneuzeitlichen Sammlungen gewordene Gegenstand: das Einhorn.⁶⁶ In der *Capilla Real* von Granada ließ sie ein Oratorium mit 47 kleinen Paneelen, die Szenen aus dem Leben von Maria und Christus darstellten, von ihren Hofmalern Michel Sittow und Juan de Flandes einrichten.⁶⁷ Nach ihrem Tod erbte Margarete von Österreich einen Teil der kleinformatischen Tafeln, die sie in ihrem *riche cabinet* aufbewahrte.⁶⁸ Darüber hinaus baute Isabella eine ruhmreiche Bibliothek mit über 400 Inventarseinträgen, vorwiegend von Handschriften, auf.⁶⁹

Deutschland

Im deutschen Schlossbau finden sich ab Mitte des 15. Jahrhunderts gesonderte herrschaftliche Wohnbereiche, die von einer funktionalen Binnendifferenzierung

⁶⁴ Vgl. Prinz / Kecks 1994, S. 347.

⁶⁵ Morán Miguel, José / Checa, Fernando, *El Coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid 1985.

⁶⁶ Luaces, Joaquín Yarza, *Isabel la Católica. Promotora artística*, León 2005, S. 151.

⁶⁷ Vgl. Belozerskaya, Marina, *Rethinking the Renaissance. Burgundian Arts across Europe*, Cambridge 2002, S. 166.

⁶⁸ Eichberger 2002, S. 194f. sowie Belozerskaya 2002, S. 166.

⁶⁹ Vgl. zuletzt Luaces 2005, insbesondere S. 77ff.

strukturiert wurden. Im Rahmen einer funktionalen Typologie innerhalb dieser Raumstrukturen übernehmen die Nebenräume der Schreibstube und des Frauenzimmers die Funktionen der Intimbereiche der französischen *cabinets* und der italienischen *studioli*.⁷⁰ Zahlreiche externe Einflüsse – beispielsweise die Grundtendenzen der französischen Architekturpraxis, die der zeitgenössischen Raumentwicklung entsprachen – führten zu einer Integration neuer architektonischer Formen und neuer räumlicher Ausdifferenzierung. Der Aus- und Umbau der Residenz stellte die Regenten vor die Herausforderung, die „alten“ Bauteile, wortwörtlich als steinerne Zeugnisse dynastischer Tradition, und zugleich das Neue im Sinne moderner Formen zu integrieren. Ein Prozess, der zum einen zu neuartigen Nutzungsmöglichkeiten führen konnte und zum anderen die Aussicht eröffnete, zukunftsgerichtete dynastische Zeichen setzen zu können.

Ofenbeheizte Studier- beziehungsweise Rückzugsräume in Türmen gehörten zuerst auf der Albrechtsburg in Meißen und später bei den anderen Wettiner Residenzschlössern in Wittenberg, Torgau und Dresden zum festen Raumkonzept.⁷¹ Obwohl, in ihrer Lage und besonderen Gestaltung durchaus den italienischen *studioli* und den französischen *cabinets* entsprechend, wurde ihnen eine solche Nutzung nicht zugeschrieben.⁷² Eine berühmte Ausnahme stellten die Studierzimmer von **Conrad Peutinger** (1465-1547) und **Willibald Pirckheimer** (1470-1530) dar. In Anlehnung an die humanistischen *studioli*, beispielsweise von Pietro Bembo in Padua, die sie bei ihren Reisen in Italien kennengelernt hatten, ließen Peutinger und Pirckheimer in ihren Wohnhäusern ebenfalls ein *studiolo* einrichten. Peutinger, der bedeutendste Repräsentant des Augsburger Humanismus, erlangte Ruhm dank seiner gelehrten Werke über Numismatik und Inschriftenkunde sowie seiner wissenschaftlichen Sammlung. Pirckheimer hingegen verkörperte das humanistische Ideal des universellen Gelehrten, und sein Haus in Nürnberg wurde zum intellektuellen und künstlerischen Mittelpunkt der deutschen

⁷⁰ Hoppe, Stephan, Bauliche Gestalten und Lage von Frauenwohnräumen in deutschen Residenzschlössern des späten 15. und 16. Jahrhunderts in Hirschbiegel / Paravicini (Hrsg.) 2000, S. 151-174, hier S. 153f.

⁷¹ Vgl. Müller 2004, S. 270f.

⁷² Hoppe, Stephan, Die funktionale und räumliche Struktur des frühen Schlossbaus in Mitteldeutschland 1470-1570, Köln 1996, S. 387.

Renaissance. Nach seiner Rückkehr aus Italien wurde Pirckheimer von Maximilian I. zum Kaiserlichen Rat ernannt.⁷³

Wien und Prag

Die Anwesenheit von Sammlungsräumen in den Habsburgischen Residenzen lassen sich bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts zurückverfolgen.⁷⁴ Der Wiener Herzog **Rudolf IV.** (1339-1365) gilt als Begründer des Habsburgischen Hausschatzes, während sich sein Bruder **Albrecht III.** (1348-1395) in Prag durch sein außerordentliches Mäzenatentum auszeichnete. Dennoch kann man diese Anfänge des Habsburgischen Sammlertums nicht im Sinne einer autonomen, funktionslosen, ästhetischen Widmung der Dinge deuten. Kaiser Maximilian I., Margaretes Vater, erkannte ebenfalls die Bedeutung einer Sammlung in familienpolitischem Sinn, besaß jedoch keinen ausschließlich dem ästhetischen Vergnügen gewidmeten Ort, in dem er Kostbarkeiten aufbewahrte. Der Wandel von der mittelalterlichen Schatzkammer zur modernen Sammlung zeichnete sich innerhalb der Habsburgischen Dynastie erst mit Margarete von Österreich ab und vollzog sich in der Kunstkammer ihres Neffen **Ferdinand I.** (1503-1564) und dessen Sohn, dem Erzherzog **Ferdinand II.** (1529-1595) mit der Gründung der Sammlung im Schloss Ambras.

Italien

Sowohl in der Reiseliteratur als auch in den Architekturtraktaten des 15. und 16. Jahrhunderts findet man zahlreiche Beschreibungen und Hinweise auf die Anwesenheit von *studioli* in den italienischen Palästen und Residenzen. Sabba da Castiglione, beispielsweise erwähnt in seinen Erinnerungen die von ihm besuchten *studioli* und beschreibt diese als Räume, die mit Gemälden von Mantegna oder Bellini dekoriert waren.⁷⁵ Auf eine systematische Behandlung des Raumtyps *studiolo* in den Werken der

⁷³ Böhme, Günther, Bildungsgeschichte des europäischen Humanismus, Darmstadt 1986, S. 323.

⁷⁴ Ausführlich in Scheicher, Elisabeth, Die Kunst- und Wunderkammer der Habsburger, Wien, München, Zürich 1979.

⁷⁵ „(...) *chi si dilette ad ornare*” *gli studioli „con tavole, quadri, istorie e ritratti di pittura di mano di fra Filippo Carmelita, chi del Mantegna, chi di Giovanne Bellino, maestri ai bei tempi*

Baukunst musste man jedoch bis Ende des 16. Jahrhunderts warten. In seinem Traktat „*De' veri precetti della pittura*“ aus dem Jahr 1587 behandelt Giovanni Battista Armenini unterschiedliche architektonische Bautypen und gibt eine Beschreibung der *studioli* wieder, die zugleich eine Formulierung der Bedeutung und Funktionen des Raumes ist. Die *studioli* seien mit den wertvollsten Gegenständen des Fürsten gefüllt, mit Medaillen aus Gold, Bronze und Silber, mit Statuen aus Marmor und Bronze, mit Gemmen und Kristallen, mit Gemälden und Büchern sowie wissenschaftlichen Instrumenten.⁷⁶ Der Architekturtheoretiker Vincenzo Scamozzi hält in seinem Traktat über die universelle Architektur fest, dass die *studioli* aus Venedig bezüglich Wert und Prestige mit anderen europäischen Einrichtungen dieser Art mithalten können.⁷⁷ Der Vergleich mit konzeptionell ähnlichen Räumen außerhalb Italiens ist hier insofern von Bedeutung, da sie als Beispiel für den intensiven Transfer von künstlerischen Formen, Werken und Auffassungen dienen. Die eigene Leistung wurde in einem breiten kulturellen Kontext verortet, verglichen und analysiert. In dem stattfindenden Kommunikationsprozess wurden weiterführende Verarbeitungen ein- und ausgeführt.

Die ersten Erscheinungsformen eines *studiolo*, die sich im Sinne einer Bedeutungserweiterung inhaltlich und formell von den einfachen Schreib- und Studierräumen abgrenzen, lassen sich bis ins 15. Jahrhundert zurückverfolgen. Bereits

celebri e degni e bellissimi inventori.“ Sabba da Castiglione, Ricordi ovvero ammaestramenti, di Monsignor Sabba Castiglione, Cavalier Gerosolimitano, seconda edizione, Venezia 1549, hier XXX, S. 56-60.

⁷⁶ „*Ma circa l'adornare gli studii, questi [i Signori] usarono quasi le medesime pitture, le quali si dimostrarono quando si disse delle loggie, se non vi s'aggiungesse i quadri à oglio, ò i ritratti di naturale di persone illustri, i quali fossero dipinti per mano di eccellentissimi maestri, et che i scompartiment d'essi studii fossero fatti con gli disegni loro: Conciosia che le cose, che sono rarissime, et di gran pregio sono quelle, che da i Signori si cercano per i loro studi, per farli adorni, et massimamente di cose antiche, che sono per lo più com'è dir medaglie d'oro, di bronzo, et d'argento, cositeste, et figurine di marmo, et di bronzo, ò di altre pretiose materie scolpite: Ci sono poi i Diaspri, Camei, le Geme, i Smalti, et i Christalli in forma di cose varie, et di artificio mirabile, sì com'è di tarsiia, ò di commessi le tavole, i banchi, le cornici, et gli armarii, con l'altre cose più minute, nelle quali poco si vagliono de' Pittori, et com'è per uso, et per bellezza la moltitudine de' libri loro, insieme co gl'instroment mathematici, et altri, secondo le scienze in che essi sono più inclinati.*“ Armenini, Giovanni Battista, *De' veri precetti della pittura*, Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Ravenna 1587, Hildesheim 1971, S. 200f.

⁷⁷ „*Possiamo affermare che gli studioli di Venezia si possono paragonare così nella quantità e qualità come nel pregio e nel valore a tutti gli altri studi di Europa se non vorremmo salvare quelli dell'antichità di Roma. I luoghi da tener statue e rilievi e pitture e quelle da stare a ricamar e per ogni altro esercizio che ricerca lume fermo e ordinato e non molto alterabile, devono esser verso tramontana perché a tutte le altre parti il sole ò percuote ò riflette a qualche ora del giorno di modo che i lumi divengono molto variabili e fanno diverse apparenze e effetti né rilievi e nel distinguere bene i colori.*“ Vincenzo Scamozzi, *Dell'idea dell'architettura universale*, Venezia 1615, parte III, S. 306.

im Jahr 1466 bat die Herzogin von Kalabrien **Ippolita Sforza** (1481-1520), die älteste Tochter des Herzogs von Mailand, Francesco, und Ehefrau des Thronerben des Königreichs von Neapel, Alfonso II. von Aragon, ihre Mutter Bianca Maria Visconti in Mailand um Portraits der Eltern und der Geschwister, um ihr Studio zu schmücken und sie als „Trost und Genuss“ besitzen zu können.⁷⁸

Als erstes fürstliches *studiolo* in Italien, mit einem dafür konzipierten und ausgereiften ikonologischen Programm, gilt jedoch das von **Leonello d'Este** (1407-1450), ein Onkel Isabellas, der Bruder ihres Vaters Ercole d'Este. Leonello ließ es im Palast von Belfiore einrichten, das der Humanist Giovanni Sabadino degli Arienti als ein „Paradies auf Erden“ beschrieb.⁷⁹ Bereits im Jahr 1447 beauftragte Leonello den Hofmaler Cosmé Tura mit den Darstellungen von neun Musen für seine *camerini* und den Humanisten Guarino da Verona mit der Formulierung des ikonographischen Programms der Darstellung.⁸⁰ Zu den neun weiblichen Figuren gehörten die dazugehörigen Inschriften, die den Besucher über deren Zuschreibungen und Bedeutungen aufklärten. Der Raum wurde darüber hinaus mit kostbaren Majolikas und Intarsien dekoriert. Nach ausführlicher Analyse der literarischen Quellen und der Entstehungsumstände der Bilder kam der Kunsthistoriker Stephen J. Campbell zu dem Schluss, dass es sich bei dem Zyklus der Musen um ein Beispiel handelte, wie ambivalente mythologische Darstellungen zur Bildung einer kulturellen Identität beitrugen, beziehungsweise im

⁷⁸ „*Farme retrare al naturale la Excellentia del S. Mio padre et Vostra et tutti li miei Illustri fratelli et sorelle perche oltre adornamento dello studio a vederli me dava continua consolazione et parcere.*“ Zitiert in Klinger, Linda Aleci, *Images of Identity: Italian Portrait Collections of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in Mann, Nicholas / Syson, Luke (eds.), *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, London 1988, S. 67-79 hier S. 74. Vgl. auch Welch, Evelyn, *Art and Society in Italy 1350-1500*, Oxford 1997, S. 305f. sowie Thornton 1997, S. 90f.

⁷⁹ „*E tutte le stantie de questo palacio prendono lume per vitriate finestre presso la felicità del vedere li loro ornamenti deli delicati esplendidi lecti et tapezarie, che pare una abitazione de uno terrestre paradiso. Di che perstringendo el nostro dire, questo palazzo non più Belfiore, ma in laude delle tue magnifiche opere Iocundo Sole merita essere chiamato.*“ Giovanni Sabadino degli Arienti in *De Triumphis religionis* 1497, zitiert in Gundersheimer, Werner, *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: The 'De triumphis religionis' of Giovanni Sabadino degli Arienti*, Geneva 1972, S. 72.

⁸⁰ Für den Originaltext des Briefes siehe zuletzt Campbell, Stephen J., *Cosmé Tura of Ferrara. Style, Politics and the Renaissance City, 1450-1495*, New Haven, London 1997, hier S. 29. Ebenfalls in Campbell: Eine grundlegende Rekonstruktion und Analyse der literarischen Referenzen und Vorlagen des Zyklus der Musen in Belfiore sowie eine Zuschreibung von acht der Musendarstellungen, heute in verschiedenen europäischen Museen erhalten, S. 29-61. Zur Identifizierung der Bilder, ihrer Geschichte und zum Verbleib nach der Auflösung des *studiolo* siehe Mottola Molfino, Alessandra, *Le Muse dello studiolo: la diaspora, il collezionismo, il mercato, i restauri* in Di Lorenzo, Andrea / Mottola Molfino, Alessandra (a cura di), *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, cat., 2 Voll., Milano 1991, hier Vol. 2, S. 223-233.

Kontext kultureller Identität bewusst eingesetzt wurden.⁸¹ Die Vollendung von Leonellos sinnlichem Paradies mit paganischen Göttinnen führte nach seinem Tod sein Bruder **Borso** (1413-1471) durch.

Ercole I. d'Este (1431-1505) und **Eleonora d'Aragona** (1450-1493), die Eltern von Isabella, besaßen beide ein *studiolo*. Während Ercoles *studiolo* in einem inneren Hof eingerichtet war, befand sich das seiner Frau in einem Turm direkt am Graben. Im Laufe eines Aufenthaltes in Ferrara im Jahr 1495 schickte Isabella eine Skizze mit den Maßen der elterlichen *camerini* in Ferrara nach Mantua.⁸² Zwischen 1473 und 1484 beauftragte Ercole d'Este die am Hof von Ferrara tätigen Cosmé Tura und Biagio Rossetti mit der Einrichtung von privaten Räumen, zu denen nur einige erlesene Besucher Zugang haben sollten. Dazu gehörten ein *studiolo* und ein Oratorium, die sich nach Westen zu einem *giardino segreto* öffneten.⁸³ Eleonora d'Aragona gehörte zu einer Generation von Ehefrauen, denen aufgrund ihrer Herkunft und der neuen Anforderung höfischer Politik immer mehr aktiver Gestaltungsraum zuerkannt wurde. In diesem Kontext begann sie mit der Umgestaltung des Schlosses, des *Castel Vecchio*, um die Räume ihrer Position und ihrer Funktion angemessen gestalten zu können.⁸⁴ Zu den für sie neu eingerichteten Räumen gehörten ebenfalls ein „*camerino segreto*“ und ein Oratorium.

Die privaten Räume, darunter das ruhmvolle Marmorstudio von **Alfonso I. d'Este** (1476-1534), einem Bruder von Isabella, befanden sich im Unterschied zu seinen direkten Vorbildern, den *studioli* seiner Eltern in Ferrara, nicht an einem abgeschiedenen Ort des Palastes. Alfonsos privates Appartement bestand aus zwei Räumen mit einer aufwendigen Marmordekoration und einem Raum für Gemälde. Sie wurden zusammen als *camerini d'alabastro* oder *camerini dorati* bezeichnet, obwohl sie sich nicht in unmittelbarer Nähe befanden. Die *camerini d'alabastro*, zwei mit Marmorreliefs von Antonio Lombardo dekorierte Räume⁸⁵ befanden sich im zweiten

⁸¹ Campbell 1997, S. 60f.

⁸² Vgl. Brown, Clifford M., Isabella d'Este in the Ducal Palace in Mantua. An overview of her rooms in the Castello di San Giorgio and the Corte Vecchia, Roma 2005, S. 45.

⁸³ Vgl. Tuohy, Thomas, Herculean Ferrara. Ercole d'Este, 1471-1505, and the Invention of a Ducal Capital, Cambridge, 1996, S. 80f. sowie Folin, Marco, Studioli, vie coperte, gallerie: genealogia di uno spazio del potere, in Ceriana, Matteo (a cura di), Este a Ferrara. Il camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica, cat., Cinisello Balsamo 2004, S. 97-109.

⁸⁴ Vgl. Folin in Ceriana (a cura di) 2004, S. 99f.

⁸⁵ Heute in der Eremitage in Sankt Petersburg. Vgl. Ceriana 2004, S. 97-109.

Stock eines Verbindungstrakts, der *Via Coperta*, der den *Palazzo del Corte*, die Herzogsresidenz, mit dem *Castel Vecchio*, wo sich der Gemälde- und Bildhaueratelier befand, verband. Die Fenster öffneten sich direkt über dem Fleisch- und Fischmarkt der Stadt. Agostino Most, zu der Zeit Jüngling am Hof von Alfonso, beschreibt die Entscheidung, die privaten Räume des Herzogs in diesem Teil der Residenz einzurichten, als eine „höfische Besonderheit“.⁸⁶ Der Kunsthistoriker Marco Folin deutet die französischen *galeries* als Alfonsos Referenz für diese unübliche Positionierung. Demnach muss man die *Via Coperta* als eines der ersten italienischen Beispiele einer Galerie nach dem französischen architektonischen Modell auffassen. Alfonsos Aneignung von Formen und Funktionen fremder Modelle stellte eine Verbindung dar, die zwar kulturelle Wurzeln aufwies, aber auch politisch-strategische Interessen verfolgte.⁸⁷ Die Entscheidung, private Räume mit Repräsentationsfunktion in einem Gebäudetrakt einzurichten, der französische Referenzen vorweist, ist nicht als eine höfische Extravaganz, sondern als eine absichtliche Inszenierungsstrategie zu deuten, die es dem Herzog von Ferrara ermöglichte, sich in einer Reihe mit den französischen Herrschern und den damit verbundenen Herrschaftsrepräsentationsstrategien zu stellen.

Alfonso d'Este beauftragte im Jahr 1505 den Bildhauer Antonio Lombardo mit einer Serie von Marmorreliefs, die die ideelle Programmatik der *camerini* ankündigen sollte. Die *camerini* sollten ein *loco amenus* für die intellektuelle Erholung des Herzogs sein.⁸⁸ Zu den *camerini d'alabastro* gehörte das bereits erwähnte und nicht minder berühmte *camerino delle pitture*. Im Jahr 1529 hingen dort sechs Gemälde, drei Bilder von Tizian, eines von Giovanni Bellini, eines von Benvenuto Garofalo, begonnen von Raffael, und eines von Dosso Dossi.⁸⁹ Das ikonologische Programm des *camerino* wurde von Mario

⁸⁶ „*Particolarità della corte*“ Zitiert in Folin in Ceriana (a cura di) 2004, S. 103.

⁸⁷ Folin in Ceriana (a cura di) 2004, S. 106f. Wolfram Prinz übersieht in seiner Schrift diesen Zusammenhang und datiert die Entstehung der Galerie in Italien erst auf Mitte des 16. Jahrhunderts. Vgl. Prinz, Wolfram, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin 1970, S. 18ff.

⁸⁸ Ausführlich in Sarchi, Alessandra, Lo „studio de' prede vive“ di Antonio Lombardo, in Bentini, Jadranka (a cura di), *Este a Ferrara, Una corte nel Rinascimento*, cat., Cinisello Balsamo 2004, S. 175-177.

⁸⁹ Von Tizian, *Bacchus und Ariadne* heute in der Londoner National Gallery, *Venusgarten* im Museo Nacional del Prado, Madrid und *Ariadne auf Naxos* ebenfalls im Prado; das *Fest der Götter* von Giovanni Bellini heute in der National Gallery in Washington, Garofalo, *Bacchus' Triumph in Indien* in der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister sowie das lange als verschollen gegoltene *Bacchus' Ankunft auf Naxos* von Dosso Dossi, das erst vor wenigen Jahren im Prince of Wales Museum of Western India in Bombay „entdeckt“ wurde. Vgl. Ballarin, Alessandro (a cura di), *Il camerino delle pitture di Alfonso I.*, 4 Voll., *Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso I. d'Este. Analisi delle fonti letterarie, restituzione dei programmi, riallestimento del camerino*, Vol. 1, Padova 2002.

Caccialupi, genannt Equicola, formuliert. Der Humanist aus Neapel stand zuerst in Ferrara und später bei Isabella d'Este in Mantua in Diensten.⁹⁰ Alfonso beauftragte Equicola im Jahre 1511 mit der Formulierung einer *invenzione* „für sechs *favole*“, sechs Gemälde für einen Raum, den der Kunsthistoriker Alessandro Ballarin als den *camerino delle pitture* identifizierte.⁹¹ Alfonso d'Estes Einfluss auf das ikonologische Programm ist beachtlich gewesen. Er erteilte – unterstützt von seinem Berater Jacopo Tebaldi, Botschafter der d'Estes in Venedig sowie von Antonio Paulucci und Beltrando Costabili, ihre Botschafter in Rom – präzise Anweisungen über die Sujets der Bilder.⁹² Die Ausführung des Programms nahm zehn Jahre in Anspruch. Garofalo vollendete nach dem Tod von Raffael das von diesem begonnene Gemälde.

Der Bilderzyklus ist das Ergebnis einer komplizierten und raffinierten Verarbeitung und Adaptation der antiken Dichtung und Philosophie, die durch den Mythos von Bacchus und Ariadne die Themen der Leidenschaft und der Liebe darstellt. Diese sind Ausdruck einer absichtlichen ästhetischen Dominanz im ikonologischen Programm des *camerino delle pitture*. Es entstand in enger Verbindung mit dem von Isabellas *studiolo*. Bei den Gemälden von Alfonso handelt es sich im Unterschied zu den moralisierend anmutenden Allegorien in Mantua um kraftvolle und apologetische Darstellungen von Leidenschaft und Vergnügen, von Emotionen und Empfindungen. Dennoch können die Darstellungen nicht, wie oft angenommen, als der ideologische Kontrast zu Mantua gedeutet werden, sondern müssen ebenfalls als der Höhepunkt einer individuellen Verarbeitung mythologischer Referenzen und Modelle angesehen werden, die in Isabellas *studiolo* ebenfalls zum Ausdruck kam.⁹³ Diese individuelle Verarbeitung und Aneignung der allegorischen Sprache führte zu Erkundungen und Darstellungen der natürlichen und materiellen Bedingungen des menschlichen Daseins. Die Mythen boten die Sprache für diese Erkundungen.

⁹⁰ Ausführlich in Ballarin (a cura di) 2002. Das ikonologische Programm des *camerino delle pitture* ist das erste Objekt einer berühmten Studie von Edgar Wind gewesen, deren Schlüsse jedoch strittig blieben. Wind, Edgar, *Bellini's Feast of Gods. A Study in Venetian Humanism*, Cambridge-Mass. 1948. Siehe zuletzt Hope, Charles, *I Camerini d'alabastro: la collocazione e la decorazione pittorica*, in Ceriana (a cura di) 2004, S. 83-95, der eine kritische Position gegenüber der Rekonstruktion von Alessandro Ballarin annimmt. Vgl. auch Hope, Charles, *Cacce e baccanali nei Camerini d'Este*, in Bentini (a cura di) 2004, Vol. 1, S. 169-172.

⁹¹ Equicola, zu der Zeit als Tutor Isabellas in Mantua tätig, bittet sie um Erlaubnis, sich noch in Ferrara für einen Auftrag des Herzogs aufhalten zu können. Zitiert in Ballarin (a cura di) 2002, Vol. 1, S. 115.

⁹² Für die entsprechende Korrespondenz siehe Ballarin (a cura di) 2002, Vol. 1, S. 418ff.

⁹³ Siehe auch Manca, Joseph, *What is Ferrarese about Bellini's Feast of the Gods?* in Ders. (ed.), *Titian 500*, Washington 1990, S. 301-313.

In den *studioli* von Mantua und Ferrara, die Battisti als für diese Zeit „revolutionär“ bezeichnet hat, vollzog sich die Öffnung zur Außenwelt, der eine neue Kulturvorstellung zugrunde lag.⁹⁴ Die konzeptionelle Absicht, in Kontakt mit der Außenwelt zu treten, gar im ständigen Kontakt zu sein, reflektierte sich in der architektonischen Beschaffenheit der Räume, die beide eine Öffnung zum Garten hatten. Die Natur stellte ein dominierendes Element auch innerhalb der Dekorationen der *studioli* dar. Wiedergegeben wurde eine Welt der spirituellen Harmonie, in der die Natur die menschlichen Leidenschaften zu heilen und mildern vermag. Die *studioli* waren immer noch Ort der Abgeschiedenheit zur Entspannung und freien Entfaltung des Geistes, aber von einer mythologischen Naturvorstellung dominiert, die künstliche Paradiese schuf.

Am Hof der Gonzaga in Mantua befanden sich ebenfalls Räume, die der ideellen Vorlage der *studioli* folgten. **Ludovico Gonzaga** (1414-1478) besaß bereits seit 1460 „ein[en] geheime[n] Raum im Schloss“, während sein Sohn **Federico** (1440-1484), Isabellas Schwiegervater, im Jahr 1478 ebenfalls im *Castello* ein *studiolo* errichten ließ.⁹⁵ Es handelte sich dabei um den Raum des *studiolo* von Isabella.⁹⁶ Beide sind jedoch sowohl inhaltlich als auch formell für das Sammlungsprogramm von Isabellas *studiolo* irrelevant.

Das *studiolo* von **Federico da Montefeltro** (1422-1482) im Palazzo Ducale von Urbino, in den Jahren 1472 bis 1476 realisiert, ist hingegen eine wichtige Referenz für Isabellas *studiolo* gewesen.⁹⁷ Ebenfalls wie einige der anderen hier angeführten Beispiele als *locus amenus* konzipiert, schützte es den Fürsten von der Außenwelt.⁹⁸ Eine Serie von mit Intarsien dekorierten Schränken schmückte den kleinen hohen Raum, der gerade mal 3,30 x 3,60 Meter maß, aber fünf Meter hoch war. Die Intarsien, die heute noch an ihrem ursprünglichen Ort erhalten sind, stellen musikalische

⁹⁴ Battisti 1962, S. 184.

⁹⁵ „Una cameretta secreta (...) in castello“. Zitiert in Agosti, Giovanni, Su Mantegna I., Milano 2005, S. 55.

⁹⁶ Siehe Brown 2005 S.13 und S. 43f.; siehe auch Agosti 2005, S. 55.

⁹⁷ Ein Standardwerk über den Palazzo mit Grundrissplänen, Abbildungen, eine Rekonstruktion des *studiolo* und eine Vielzahl von Quellenangaben in Rotondi, Pasquale, Il Palazzo Ducale di Urbino, 2 Voll., Urbino 1950.

⁹⁸ Battisti 1962, S. 185. Der Kunsthistoriker Luciano Cheles folgt, in seiner nach wie vor grundlegenden Arbeit über das *studiolo* von Federico da Montefeltro der gleichen Deutung. Vgl. Cheles, Luciano, The Studiolo of Urbino. An Iconographic Investigation, Wiesbaden 1986, S. 22. Siehe auch Kühnast, Kerstin, Studien zum Studiolo von Urbino, Diss., Köln 1987.

Instrumente und Noten sowie wissenschaftliche Geräte dar. Es handelte sich bereits in der Konzeption lediglich um Allegorien von Objekten: Die Schränke blieben leer.

Das *studiolo* von Urbino sowie die Replik in Federicos zweiter Residenz in Gubbio, wurden von Anfang an als bloßes Abbild eines herrschaftlichen Studienraums und als Repräsentation der fürstlichen Innerlichkeit konzipiert.⁹⁹



Abbildung 5

Die eigene Innerlichkeit ist der wahre Gegenstand der Kontemplation. Jegliche praktische Tätigkeit wurde somit als überflüssig und unnötig erklärt. Die architektonische Gegebenheit des Raums unterstrich diese programmatische Tatsache: klein, eng und dunkel. Und dennoch wären auch die *studioli* in Urbino und Gubbio ohne Kommunikation und Austausch zwecklos gewesen. Der Besucher wurde einzeln ohne Gefolge empfangen, so wie für ranghohe Persönlichkeiten üblich.¹⁰⁰ Vom Betrachter wurde Sinn für Witz und Verblüffung erwartet, um die Darstellung von Federicos weiser Führung, durch die Allianz von Wissenschaft und Künsten, deuten zu können. Es

⁹⁹ Arasse, Daniel, Frédéric dans son cabinet: le *studiolo* d'Urbino in Ders., Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique, Paris 1997, S. 17-30, hier S. 24.

¹⁰⁰ Roeck, Bernd / Tönnemann, Andreas, Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro Herzog von Urbino, Berlin 2005, S. 170.

handelt sich hier um eine Darstellung der fürstlichen Autorität, die auf die konventionellen Formen des Herrscherlobs verzichtet.

Das *studiolo* mit den original erhaltenen knapp über zwei Meter hohen Intarsien, befindet sich im ersten Stock des Palastes. Unter den simulativen Darstellungen findet man unter anderem Teile einer Armatur und Bücher von Seneca, Cicero und Virgil als Symbol von Federicos Absicht, sich dem kontemplativen Leben zu widmen. Weiter sind Musikinstrumente, ein Papagei im Käfig, eine Armillarsphäre und eine Abakustafel dargestellt. Das mittlere Intarsienfeld gibt eine Landschaft wieder, auf der ebenso fingierten Fensterbank einen Obstkorb sowie ein Eichhörnchen. Nach der zeitgenössischen Beschreibung von Bernardino Baldi waren um die Wände herum Holzstühle aufgestellt,¹⁰¹ die reine kontemplative Funktion des *studiolo* ist somit geradezu plakativ offenbart. Der Historiker Orest Ranum spricht von einem Möbelstück, das man bewohnen kann, und in der Tat verdeutlicht die Gestaltung von Federicos *studiolo* den Ursprung des Wortes *studio* eindrucksvoll.¹⁰²

In der Forschungsliteratur über Federico da Montefeltro herrscht über seine Mitwirkung an der konzeptionellen Formulierung des *studiolo* Konsens.¹⁰³ Ohne die komplexe Bedeutung des anspruchsvollen Programms im Einzelnen schildern und deuten zu können, möchte ich einige Elemente dennoch hervorheben.¹⁰⁴ Die gespielte und dargestellte Unordnung ist als Absicht im Sinne von Baldassare Castiglione später formulierter *sprezzatura* zu deuten, als eine offenbar absichtslose Leichtigkeit, mit der man die Repräsentation enzyklopädischen Wissens individualisierte.¹⁰⁵ Für Daniel

¹⁰¹ Bernardino Baldi, *Descrizione del Palazzo Ducale di Urbino*, 1587, zitiert in Cheles 1986, S. 16.

¹⁰² Ranum in Ariés / Duby 1986, S. 229.

¹⁰³ Vgl. Heydenreich, Ludwig H., *Federico da Montefeltro as a Building Patron. Some Remarks on the Ducal Palace of Urbino* in Ders. (Hrsg.), *Studies in Renaissance & Baroque Art presented to Anthony Blunt*, London 1967, S. 1-6 sowie Lauts, Jan / Herzner, Irmlind Luise, *Federico da Montefeltro Herzog von Urbino: Kriegsherr, Friedensfürst und Förderer der Künste*, München, Berlin 2001 sowie die detaillierte ikonographische Analyse von den Intarsien- und Porträtmotiven in Cheles 1986 und in Cheles' Aufsatz, „Topoi“ e „serio ludere“ nello *studiolo* di Urbino, in Cerboni Baiardi, Giorgio / Chittolini, Giorgio / Floriani, Piero (a cura di), *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, 3 Voll., Roma 1986, Vol. 2, S. 269-286.

¹⁰⁴ Ausführlich zuletzt in Raggio Olga, *The Gubbio Studiolo and Its Conservation. Federico da Montefeltro's Palace at Gubbio and Its Studiolo*, New York 1999 sowie Lauts / Herzner 2001.

¹⁰⁵ „(...) e per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa spezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia; e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capelli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia.“ Castiglione, Baldassare, *Il Cortegiano*, [1518], con una scelta delle Opere minori a cura di Bruno Maier, Torino 1955, hier Libro I., S. 124. Vgl. auch Arasse 1997, S. 24.

Arasse ist die *sprezzatura* das charakterisierende Element des *studiolo* von Urbino und zwar als das Element, das es ermöglicht, den Raum als personalisierte Verarbeitung der humanistischen Ideale zu deuten.¹⁰⁶

Die *studioli* in Urbino und Gubbio sind Ausdruck der ästhetischen, geistigen und moralischen Ansprüche Federicos. Entsprechend seinem Kulturbegriff fanden sich in den Wanddekorationen auch die drei christlichen Tugenden: Glaube, Liebe und Hoffnung. Für Federico da Montefeltro hatte die Kultur als Mittel zur Erlangung von Erhabenheit eine moralische Finalität. Dementsprechend waren die Wände über der Intarsienvertäfelung mit männlichen Berühmtheiten, Philosophen und Kriegern dekoriert. Die der Tradition der *viri illustri* zugeschriebenen 28 Portraits von berühmten Persönlichkeiten, überwiegend aus der Vergangenheit, dienten als *exempla*. Zugleich sollten sie dem Fürsten einen privilegierten Zugang zur Geschichte ermöglichen.¹⁰⁷

Einen Zugang zur Außenwelt brauchte der Herzog nicht: Der Raum beinhaltete bereits die Welt. Das *studiolo* ist somit ebenfalls die Darstellung des devotionalen Verhältnisses Federico da Montefeltro zur Kultur, als ein stetiger „Dialog mit der Vergangenheit“ begriffen, wie Niccolò Machiavelli es später formulierte.¹⁰⁸ Der Zyklus der *uomini illustri* über den Intarsien wird in der Mitte der Ostwand vom berühmten Portrait von Federico mit seinem Sohn Guidobaldo vervollständigt.¹⁰⁹ Federico, in voller Rüstung und von einem Brokatmantel bedeckt, sitzt und liest aus einem Buch seinem Sohn Guidobaldo, ebenfalls in ein kostbares Gewand gehüllt, vor. Das Bildnis, in direkter Verbindung mit den dargestellten geistigen Berühmtheiten, wies auf die ideelle Genealogie der Weisheit hin, die die Wurzeln echter *nobilitas* sind.

Wenn auch in Norditalien am Ende des 15. Jahrhunderts die Intarsienkunst von größerer Aktualität war, sind die Ausführungen der *studioli* in Urbino und Gubbio unter den

¹⁰⁶ Arasse 1997, S. 30.

¹⁰⁷ Ausführlich Lauts / Herzner 2001, S. 324ff.

¹⁰⁸ Machiavelli in einem Brief aus dem Jahre 1531: „*Venuta la sera, mi ritorno in casa, et entro nel mio scrittoio; e in sull'uscio mi spoglio quella veste cotidiana, piena di fango e di loto, e mi metto panni reali e curiali; e rivestito concedentemente, entro nelle antiche corti delli antiqui uomini; dove da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo che solum è mio e che io nacqui per lui.*“ Zitiert in Battisti 1962, S. 185.

¹⁰⁹ Federico und Guidobaldo, Joost van Ghent zugeschrieben, 1476, 134,4 cm x 75,6 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino. Ausführlich über das Bild Rosenberg, Charles M., *The double portrait of Federico and Guidobaldo da Montefeltro: power, wisdom and dynasty*, in Cerboni Baiardi / Chittolini / Floriani (a cura di) 1986, Vol. 2, S. 213-222. Ebenfalls dazu Liebenwein, Wolfgang, *Lo Studiolo come luogo del principe* in Di Lorenzo / Mottola Molfino (a cura di) 1991, Vol. 2, S. 135-144.

zeitgenössischen Produktionen von unerreichter Qualität. Der illusionistische Effekt des *trompe-l'oeil* wird in Gubbio bis zur Perfektion gesteigert.¹¹⁰

Nicht zuletzt aus diesem Grund erlangten die *studioli* des Herzogs von Urbino große Berühmtheit. Isabella d'Este besuchte sie im Jahr 1494 als Gast ihrer Schwägerin Elisabetta Gonzaga, Herzogin von Urbino und Ehefrau von Guidobaldo. In einem Brief an ihren Ehemann äußerte sie ihre Bewunderung für den Palast, seine Dekoration und Einrichtung, die ihre Erwartungen noch übertrafen.¹¹¹ Nicht ganz abwegig ist die Vermutung, die Intarsienschränke der *studioli* von Federico hätten als Inspiration für die Ausstattung ihrer *grotta* fungiert. So, wie die sensualistischen Darstellungen ihres Bruders als Vorbilder für die Einsetzung mythologischer Darstellungen dienten, stellten die *exempla* der Tugenden und die kunstvollen Intarsien in Urbino eine weitere Referenz für das Programm ihres *studiolo* dar.

Die Transformation, die das *studiolo* entlang seiner Geschichte erfuhr, ist paradigmatisch veranschaulicht in den Veränderungen, die diesem Raum im Palazzo Medici innerhalb von drei Generationen widerfuhr. In dem Florentiner Stadtpalais richtete **Piero de' Medici** (1416-1469), Sohn vom Cosimo dem Älteren, einen Studienraum ein. Das *scrittoio* von Piero de' Medici, in dem seine Kostbarkeiten untergebracht wurden und das den schriftlichen Arbeiten gewidmet war, ist eines der ältesten seiner Gattung in Italien gewesen. Piero de' Medici ordnete in den fünfziger Jahren des 15. Jahrhunderts die Ausgestaltung eines Arbeitszimmers an, wie es unter den zeitgenössischen Florentiner Kaufleuten üblich war.¹¹² Ursprünglich handelte es sich demzufolge bei Pieros *scrittoio* um einen Ort der Geschäftigkeit und der Produktion im wirtschaftlichen Sinn, weit entfernt von den späteren Ausführungen des *studiolos* der Medici. Es hatte weder natürliches Licht noch Heizmöglichkeiten. Deshalb dienten die dort aufbewahrten Handschriften eher als Anschauungsobjekte denn als inhaltliche Quelle. Die prächtige Sammlung von illuminierten Handschriften in Pieros *studio* wurde von Filarete beschrieben.¹¹³ Anlässlich des Besuchs von Galeazzo

¹¹⁰ Die Intarsien sind heute im Metropolitan Museum of New York erhalten. Ausführlich in Raggio 1999.

¹¹¹ „(...) *molto più bello de quello che per la fama sua havea imaginato, ultra la sua naturale belezza l'hanno anche molto richamente guarnito* (...)“ Isabella d'Este an Francesco Gonzaga im Jahr 1494, zitiert in Luzio, Alessandro / Renier, Rodolfo, Mantova e Urbino, Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche, Torino 1893, S. 75.

¹¹² Vgl. Hatfield, Rab, Some Unknown Descriptions of the Medici Palace in 1459, in The Art Bulletin, LII, 1970, S. 232-249, hier S. 236.

¹¹³ Filarete, ed. Spencer, XXV Buch, c 187r -187v.

Maria Sforza in Florenz im Jahre 1459 beschrieb Pietro Arenti das *studio* von Piero in einem Lobgedicht als „das Gute und Schöne des Produkts der Natur und des menschlichen Geistes“ beinhaltend.¹¹⁴ Natur und menschlicher Geist wurden hier zum ersten Mal als Pole der fürstlichen Kammer erfasst und formuliert. Isabella d'Este besuchte ebenfalls das *studio* und konnte die Münzen, die bearbeiteten Kameen und die zahlreichen Juwelen bestaunen.¹¹⁵

Der älteste Sohn von Piero, **Lorenzo der Prächtige** (1449-1492), erbte und erweiterte die Sammlung im Sinne einer Verdinglichung glorifizierter Vergangenheit als genealogische Legitimierung eigener Macht. Im Inventar der Sammlung sind unter anderem verzierte Gefäße, Kameen, Juwelen und Edelsteine, Münzen und Medaillen, Reliquien, Karten und Bücher eingetragen und detailliert beschrieben.¹¹⁶ Die Kostbarkeiten konnten plastisch sowohl die Tugenden der Vergangenheit als auch, in einem Prozess der Reflexion, die eigenen transportieren.¹¹⁷ Lorenzo bestellte und erwarb mit Urteilskompetenz Gegenstände, deren ästhetische Qualität er ebenso wie deren symbolischen Wert zu schätzen wusste.¹¹⁸ Die Universalität der Sammlung spiegelte sich zum einen in der genealogischen Repräsentation und Positionierung innerhalb einer imaginären Rangordnung wider, zum anderen jedoch auch in der vielfältigen Provenienz der Gegenstände. Der enzyklopädische Anspruch – die Sammlung als Spiegel aller Hervorbringungen der Welt – ist deutlich erkennbar, noch vor den Ausführungen der großen nordalpinen Kunstkammern und den damit zusammenhängenden theoretischen Traktaten. Lorenzos *studio* ist das Ergebnis der Synthese eines universellen Sammlungskonzepts mit dem traditionellen Topos der Isoliertheit des Gelehrten.¹¹⁹

Ein kleiner Exkurs auf das *studiolo* von **Francesco I.** (1541-1587) ist angesichts der Bedeutung der darin enthaltenen Sammlung notwendig. Francesco I., erster Sohn von

¹¹⁴ „(...) *Et tutto ciò che v'è son belli et buoni chi dannatura et chi da 'ngiegnio humano (...)*“ zitiert in Scheicher, Elisabeth, *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, Wien, München, Zürich, Innsbruck 1979, S. 39.

¹¹⁵ Zitiert in Kent, Dale, *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance. The Patron's oeuvre*, New Haven, London 2000, S. 297.

¹¹⁶ Siehe die Abschrift der erhaltenen zweiten Edition des Inventars in Spallanzani, Marco / Gaeta Bertelà, Giovanna (a cura di), *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, Firenze 1992, insbesondere S. 34ff.

¹¹⁷ Vgl. Syson, Luke / Thornton, Dora, *Objects of Virtue. Art in Renaissance Italy*, London 2001, S. 80ff.

¹¹⁸ Fusco, Laurie / Corti, Gino, *Lorenzo de' Medici, collector and antiquarian*, Cambridge 2006

¹¹⁹ Die bereits zitierte Monographie über Lorenzo von Laurie Fusco unter Mitarbeit von Gino Corti durchleuchtet anhand der erhaltenen Briefe und Inventare seine Rolle als Patron und Sammler wie keine zuvor. (Fusco / Corti 2006).

Cosimo I., ließ ab dem Jahr 1570 durch Giorgio Vasari und Vincenzo Borghini einen kleinen Raum im Erdgeschoß des *Palazzo Vecchio* einrichten: Das *studiolo*, in den Quellen auch *scrittoio* genannt. Die *invenzione* für das *studiolo*, die programmatische Konzeption des Raums seitens Borghinis, ist in dem Nachlass von Vasari dokumentiert.¹²⁰ Nach Borghini soll die *invenzione* „mit dem Material und der Qualität der Objekte, die hier aufbewahrt werden, übereinstimmen; sie dient dazu, die Dinge wieder aufzufinden, geradezu als Inventar, indem die Figuren und Gemälde, welche neben und über den Schränken angebracht sind, auf das verweisen, was in ihnen aufbewahrt wird.“¹²¹ Die *Invenzione* diente als Ordnungssystem. Der Aufbau und die Anordnung der Sammlung sind darin begründet.

Das *studiolo* von Francesco I. wurde von Luciano Berti als ein kleiner Raum beschrieben, dessen intellektuelle Maße sich zwischen Wissenschaft und Phantasie bewegen.¹²² Für die Dekorationsarbeiten bildeten die Metamorphosen von Ovid die Inspirationsquelle. Allegorie und künstliche Welten sind in gleichem Maße wie naturwissenschaftliche Elemente Bestandteile des Wissensbegriffs, dem Francescos *studiolo* zugrunde lag. *Naturalia* und *artificialia* waren mit der gleichen Relevanz in der Sammlung präsent, oft sogar in einem einzigen Objekt vereint.¹²³ Das *studiolo* beschrieb eine kosmologische Ordnung, in der Francesco den zentralen Platz einnahm.

¹²⁰ „Die Inventionen Don Vincenzo Borghinis zum Studiolo des Erbprinzen. 1570. Ende August bis Anfang Oktober“ in Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris herausgegeben und mit kritischem Apparate versehen von Karl Frey und von Herman-Walther Frey zu Ende geführt, 3 Bde., München 1923-1940, hier Bd. 2, S. 886-891.

¹²¹ „Lo stanzino che di nuovo si fabbrica, per quello che intendo ha da servire per una guardaroba di cose rare e preziose, et per valuta, e per arte, come sarebbe a dire gioie, medaglie, pietre intagliate, cristalli lavorati et vasi, ingegni, et simil cose non di troppa grandezza, riposte ne' propri armadi ciascuna nel suo genere. L'invenzione mi pare che si dimandi conforme alla materia et alla qualità delle cose che vi si hanno a riporre, talché la renda la stanza vaga, et non sia interamente fuori di questo proposito, anzi serva in parte come per un segno et quasi inventario da ritrovar le cose, accennando in certo modo le figure et le pitture che saranno sopra et intorno et negl' armadi, quel che serbono dentro di loro. (...) Considerando che simil cose non son tutte della natura, né tutte dell'arte, ma vi hanno ambedue parte, aiutandosi l'una all'altra; havea pensato che tutta questa invenzione fosse dedicata alla natura e all'arte (...) Et perché la Natura ha per subbietto nelle sue operazioni et effetti principalmente i quattro elementi, de' quali due sono come il corpo et le materie di queste cose, che è la terra et l'acqua, gli altri due servono per efficienti et per operatori, che è l'aria e molto più il fuoco, essendo le facce quattro, io ne accomoderei uno per ciascuna in quel miglior modo che si potessi, et accomodando la natura delle cose alla qualità di questi elementi il più gentilmente che si può, et talmente che si distinguono le materie, et si adornassi la stanza di varietà di figure di ogni età, sesso, qualità et proporzione, acciò che l'arte et gli artefici ci habbino campo da poter mostrare l'ingegno dell'invenzione et l'industria delle mani(...)“ Borghini in Frey (Hrsg.) 1923-1940, hier Bd. 2, S. 886f.

¹²² Berti, Luciano, *Il Principe dello Studiolo*, Firenze 1967, nuova edizione Pistoia 2002, S. 99

¹²³ Berti 2002, S. 168.

Die Systematik der vier Elemente, der vier Jahreszeiten, der vier Säfte des menschlichen Körpers und deren entsprechende Temperamente, wurde von der komplementären Dychotomie Natur und Kunst umfasst und in Wechselbeziehungen dargestellt.¹²⁴ In dem *studiolo* von Francesco I. beanspruchten die Naturelemente, die Natursubstanzen und die Naturschätze eine dominierende Stellung gegenüber dem Dialog mit der Vergangenheit. Die Aufmerksamkeit galt dem Studium der Natur und nicht mehr der *exempla* der *viri illustri* wie in Urbino und Gubbio.

Der einzige Zugang zum *studiolo* wurde durch die Tür des privaten Zimmers des Fürsten oder über eine „geheime“ Treppe ermöglicht, während das einzige Fenster von einem gemalten Holzpaneel bedeckt war.¹²⁵ Das *studiolo* von Francesco und mit ihm die gesamte Raumtypologie schloss sich endgültig in sich, die Abgeschlossenheit und die Stille ist zum *conditio sine qua non* des Erkenntnisprozesses geworden. Das *studiolo*, nicht nur abgeschlossen sondern in kompletter Dunkelheit, hatte seinen Zenith schon längst überschritten und wurde kurz darauf von anderen architektonischen Raumtypologien ersetzt.

Francesco löste und inkorporierte in der Tribuna der Uffizien die Sammlung seines *studiolo*, das Ergebnis eines mehrere Generationen währenden Sammlungseifers, der sich veränderte und anpasste und die aufgenommenen Einflüsse transformiert hatte.¹²⁶ Ausgehend von Cosimo *pater patriae* über die Prächtigkeit von Lorenzo bis zur Auflösung der Sammlung seitens Francesco spiegeln die Veränderungen des Medici-*studiolos* wider, die dem frühneuzeitlichen Sammlungs- und Ordnungssystem widerfuhr.

Ausklang einer Innovation

Den Sammlungsraum des *studiolo*, das aus dem Raumtyp des einfachen Schreib- und Studierraums entstanden ist, findet man im gesamten 16. Jahrhundert wieder.¹²⁷ Er gilt als die räumliche und konzeptionelle Bedingung für die Entstehung der Gemäldegalerie

¹²⁴ Vgl. beispielsweise die Tondi an den entgegengesetzten Raumwänden mit den Bildnissen von Cosimo und Eleonora, den Eltern von Francesco.

¹²⁵ Berti 2002, S. 105f.

¹²⁶ Zur Tribuna siehe Heikamp, Detlef, Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland, in Zeitschrift für Kunstgeschichte, 26, 1963, S. 193-268.

¹²⁷ Für die Bestehung des *studiolo* als Sammlungsraum im Laufe des 16. Jahrhunderts siehe Liebenwein 1977 S. 135ff.

und des modernen Museumswesens.¹²⁸ Im Jahr 1586 löste Francesco I. de' Medici sein *studiolo* im Florentiner *Palazzo Vecchio* auf und ließ Teile des Dekorationssystems in die Tribuna der Uffizien verbringen. Die neu geschaffenen Räume, Tribuna und Galerie, erfüllten die Funktionen der Präsentation der Medici-Sammlung und absorbierten damit das *studiolo*. Mit ihrem Ausstattungsprogramm steht die in das Galeriegeschoss eingebundene Tribuna der Uffizien am Schnittpunkt zweier Systeme. Sie bewahrt die Elemente des *studiolo* beziehungsweise der nordischen Kunstkammer-Atmosphäre, weist aber in der Präsentation der Sichtbarkeit eines Kunstzusammenhangs in dem gesamten Raumkonzept über ihre Zeit hinaus.¹²⁹

In dem Transformationsprozess des Sammlungsraums, der zum modernen Museum führte, stellte die räumliche Pluralisierung von Ausstellungsformen einen entscheidenden Moment dar. Die Unterteilung der Sammlung in spezifischen Räumen ist Ausdruck einer intendierten Rekontextualisierung der gesammelten Objekte. Unterschiedliche Räume übernahmen jetzt die bis dahin von einem exklusiven Raumkomplex erfüllte Funktion einer Zurschaustellung der gesammelten Objekte. Neben der Galerie, ebenfalls eine Raum- und Sammlungsform der Renaissance, die im Laufe des 16. Jahrhunderts große Verbreitung fand,¹³⁰ entstanden Sammlungen ganz neuer Prägung, die anders als die *studioli* die Grenze des Sammlungswertes eines Gegenstandes deutlich erweiterten: die Kunstkammern.¹³¹ Diese umfassten enzyklopädisch und ahistorisch den in sich abgeschlossenen Kosmos der natürlichen und künstlichen Hervorbringungen und läuteten damit den Ausklang des ausschließlich dem ästhetischen Vergnügen gewidmeten *studiolo* ein.

In dem flexiblen Ordnungssystem der Wunderkammer dienten *Naturalia*, die Hervorbringungen der Natur, und *Artefacta*, die von Menschen gefertigten Produkte, in einem stetigen Spannungsverhältnis als Orientierungspole.¹³² Als Reminiszenz des Naturbegriffs der mittelalterlichen Schatzkammer wurden Naturalien und Artefakte oft in additiver Verbindung ausgestellt: Die *Naturalia* in Form eines kostbaren exotischen Gegenstands wurde von Kunsthandfertigkeit eingerahmt und gefasst in einen Prozess

¹²⁸ Findlen, Paula, *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley, Los Angeles 1994, S. 109f.

¹²⁹ Heikamp 1963.

¹³⁰ Ausführlich in Liebenwein, Wolfgang, *Die Villa Albani und die Geschichte der Kunstsammlungen* in Beck, Herbert / Bol, Peter C. (Hrsg.), *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, Berlin 1982, S. 461- 505, hier S. 464ff.

¹³¹ Vgl. Pomian, Krzysztof, *Sammlungen – eine historische Typologie*, in Grote, Andreas (Hrsg.), *Macrocosmos in microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen 1994, S. 107-126.

¹³² Vgl. Lugli, Adalgisa, *Wunderkammer*, Torino 1996, hier S. 21.

der Synthese. Den Naturobjekten, die zwar aufgrund ihrer Seltenheit und Schönheit geschätzt und dennoch eher in bearbeiteter Form gesammelt wurden, verlieh man durch Hinzufügung kostbarer Materialien einen Zusatz an materiellem Wert.

Die Kunstkammer stellte die Verdinglichung einer ganzheitlichen, kosmischen Sicht dar, die Sammlungen als die umfassenden Darstellungen allen Wissens konzipierte, in denen alle Hervorbringungen der Welt und alle Fertigkeiten des Menschen als Gottes Schöpfung zum Studium sichtbar gemacht wurden.¹³³ Auch hierbei war das ästhetische Moment essentiell: Die Kunst sorgte für eine Formgebung und ermöglichte einen Zugang zu universellem Wissen.

In der Episteme der Renaissance vollzog sich die Repräsentation der Welt zuerst als eine Schöpfung des Ichs in einem Prozess der Etablierung des Subjekts. In den späteren Sammlungen jedoch wurde vermehrt der Versuch unternommen, Wissen mittels Repräsentation zu objektivieren.¹³⁴ Sammlungen wanderten von einem dem individuellen Geschmack gewidmeten Ort hin zu einem, dessen leitendes Prinzip „ein für intersubjektiv und kommunizierbar gehaltenes Wissen“ war.¹³⁵ Den Gegenständen und dem Ordnungssystem wurde eine überindividuelle Gültigkeit zugeschrieben. Die Systematisierungsbemühungen, die die neue Ordnung des Wissens hervorriefen, brachten zwangsläufig neue Präsentationsformen mit sich. Das Ordnen als Folge des Sammelns erzeugte eigene instrumentelle Techniken. Die Dreidimensionalität der Repräsentation, das Objekt, wurde von der Zweidimensionalität in Form von Tabellen, Registern und Karteikarten ergänzt.¹³⁶

Die thematische Ausdifferenzierung und damit die Spezialisierung der Sammlungen erfolgte im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts mit dem Fortschreiten einer gesellschaftlichen Differenzierung. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden die Gelehrtensammlungen, die den Typ der naturwissenschaftlichen didaktischen Sammlung verkörperten. Es handelte sich dabei primär um Instrumente der naturkundlichen Erforschung und Wissensvermittlung. Zu den berühmtesten zählen die

¹³³ Zur Spannungsverhältnis der zwei konstituierenden Gattungen der Kunstkammern siehe Scheicher 1979, S. 12ff.

¹³⁴ Hooper-Greenhill, Eileen, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London, New York 1992, S. 84ff.

¹³⁵ Pomian 1998, S. 80.

¹³⁶ Heesen, Anke te, *Der Weltkasten. Die Geschichte einer Bildenzyklopädie aus dem 18. Jahrhundert*, Göttingen 1997, S. 141ff.

von Ulisse Aldrovandi (1522-1605) in Bologna sowie die von Ferrante Imperato (1550-1615) in Neapel und die von Ole Worm (1588-1654) in Kopenhagen. Die Sammlungen des städtischen Patriziats sowie vermehrt auch die des intellektuellen Bürgertums reihten sich ein in die der Machthierarchie der Fürsten, Kaiser und Könige, Päpste und Kardinäle.¹³⁷ Die bürgerlichen Sammlungen, die ebenso wie die fürstlichen zur Distinktion verhelfen konnten, behielten das Bestreben nach einer umfassenden Wissensdarstellung. Ferdinando Cospi (1618-1685) mit seinem *Museo Cospiano* in Bologna mag als Beispiel für diesen Sammlertyp dienen.¹³⁸

Auf dem Weg zur Auflösung des Modells des *studiolo* übernehmen die Naturalienkabinette die epistemologischen Funktionen von Sammlungen, während die Galerien den neuen Anforderungen an die Ausstellung von ästhetischen Objekten entsprachen. Im Wörterbuch von Filippo Baldinucci aus dem Jahre 1681 wird der Terminus *Studio* nicht mehr geführt, gleichwohl jedoch die Galerie als Sammlungsraum für „das Auge erfreuende Objekte“ genannt.¹³⁹

Im späten 18. Jahrhundert wurde der Wandel endgültig vollzogen. Eine Zentralbauarchitektur, die Gewährung eines bestimmten Maßes an Öffentlichkeit, die räumliche Unterteilung der Sammlung und die Aufhängung nach Schulen sind die wesentlichen Elemente des modernen Museumsbaus. Hier artikuliert sich die Erkenntnis nicht nach für die Renaissance typischen zirkulären Strukturen der Episteme, sondern öffnet sich durch mehrdimensionale Erfahrungen. Das Museum ermöglicht die Artikulation von Wechselwirkungen zwischen Raum, Subjekt und Objekt. Erfahrung und Kontextualisierung werden hiermit zu leitenden Prinzipien moderner Musealisierung. Die Kontextualisierung der Objekte erfolgt nach einem narrativen

¹³⁷ Vgl. Pomian 1994.

¹³⁸ Ausführlich beispielsweise in Olmi, Giuseppe, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna 1992.

¹³⁹ „*Fabbrica di stanze, o terrazzo nobili, fatta per tenervi ogni sorta di cose dilettevoli all'occhio; ma particolarmente, statue, pitture, ed altre cose spettanti all'Arti nostre, che sono degne di essere vedute con gusto, e anche con maraviglia.*“ Baldinucci, Filippo, *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della Pittura, Scultura & Architettura; ma ancora di altre Arti e quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il Disegno, con la notizia de' nomi e qualità delle Gioie, Metalli, Pietre Dure, Marmi, Pietre Tenere, Sassi, Legnami, Colori, Strumenti ed ogni altre materia che servir possa tanto alla costruzione di edifici e loro ornato, quanto alla stessa Pittura e Scultura*, Firenze 1681, S. 186.

Prinzip: In einer retrospektiven Analyse erscheinen die Dinge in ihrer bedeutungsvollen Sequenz, durch die Relationen und Interpretationen formuliert werden.¹⁴⁰

Das Denken in visuellen Assoziationen jenseits einer totalitären Kontextualisierung, das den Sprachsystemen voraus geht, und das die Sammlungskabinette und Kunstkammern so gekonnt zu inszenieren wusste, ist mehr denn je von aktueller Bedeutung, wenn man weiterhin Erfahrung als eines der leitenden Prinzipien moderner Museumspraxis betrachten möchte. Wie Objekte als Ausgangspunkte und Anlässe subjektiver Wahrnehmung und individueller Verarbeitung inszeniert werden können, ist als Konsequenz dessen ein zentrales Anliegen museumspädagogischer Praxis.

¹⁴⁰ Bal, Mieke, Telling Objects: A narrative Perspective on Collecting, in Elsner / Cardinal (eds.) 1994, S. 96-115.

4. SAMMLUNGSRÄUME

Standorte, Aufbau und Auflösung

Castello und Corte Vecchia – Mantua

Isabella d'Este begann im Jahr 1491 mit der Ausgestaltung eines Zimmers, das sie *studiolo* nannte und das in den folgenden Jahren durch das Hinzufügen eines zweiten Raumes, die *grotta*, erweitert wurde.¹ Die beiden Räume, die in den Quellen oft als *camerini* bezeichnet werden, befanden sich im *Castello di San Giorgio*, dem Hauptwohnsitz der Familie Gonzaga, und bildeten eine funktionale Einheit. Das *studiolo* hatte die Maße 2,73 m x 6,98 Meter, die *grotta* maß 2,52 m x 5,67 Meter.² Die Größe der Räume spiegelte das Bedürfnis von Geschlossenheit und Intimität wider. Im Jahr 1494 wurde der Boden des *studiolo* mit Fliesen dekoriert, die die Impresen der Gonzaga darstellen sollten.³ Eine Marmortür von Gian Cristoforo Romano, im Jahr 1496 von Isabella beauftragt, diente als Eingangstür vom Flur zum *studiolo*. Nach dem Umzug in die *Corte Vecchia* verband diese Tür das *studiolo* mit der *grotta*.⁴ Die Türfassung und der Architrav, in Carraramarmor gearbeitet, sind mit einem rätselhaften Fries von Minerva, verschiedenen Musen und Tierfiguren verziert.

Im Jahr 1497 wurde das erste Bild der mythologischen Serie angebracht, der *Parnass* von Andrea Mantegna. Im selben Jahr begann sich die Idee eines zweiten Raums als konzeptioneller Erweiterung des *studiolo* zu entwickeln, und ein Jahr später wurde in den Quellen erstmalig die Bezeichnung *grotta* verwendet. Bei der Benennung des Raumes ließ sich Isabella von dem klassischen Begriff und von dessen besonderen Konnotationen – klein, eng und mit einer Voltendecke – inspirieren.⁵ Peter Hirschfeld hat darauf hingewiesen, dass in dem ihr gewidmeten Werk des höfischen Literaten

¹ Erste Erwähnung des *studiolo* in den Quellen. In einem Brief vom 4. Juni 1491 an Giorgio Brognolo, einen ihrer Agenten, schreibt sie: „*ve recordiamo mandari quelli colori [ch]et no ordinassimo per el mio studiolo*“ [wir erinnern Sie, die Farben zu schicken, die wir für mein *studiolo* bestellt hatten] ASMn, AG, b 2991, l 1, c 1/v.

² Brown 2005, S. 88f.

³ Am 1. Juni 1494 werden 13 Kisten Fliesen aus Pesaro geliefert, und 1496 sandte Antonio dei Fedeli, der in Pesaro eine berühmte Werkstatt führte, eine Zahlungsaufforderung nach Mantua. Vgl. Marani, Ercolano / Perina, Chiara, Mantova. Le Arti. Dall' inizio del secolo XV alla metà del XVI, Vol. II, Mantova 1961, S. 177.

⁴ Brown 2005, S. 45ff.

⁵ Vgl. Brown 1985, S. 16.

Matteo Maria Boiardo *Orlando Innamorato* eine „*grotta marmorina*“ beschrieben wird, die mit „Edelsteinen und Gold, mit Perlen und feinen Emailverzierungen“ geschmückt ist.⁶ Im Jahr 1498 begann sie, die Ausstattung für den unter dem *studiolo* gelegenen Raum in der *Torretta di San Nicoló* im *Castello* zu planen. Im 15. Jahrhundert bezeichnete man in Mantua mit dem Begriff *grotta* ausschließlich diesen Isabella d’Este gehörenden Raum beziehungsweise den gesamten Raumkomplex.⁷ In der *grotta* bewahrte sie Gemmen und Kameen, die ersten Stücke ihrer Sammlung auf.⁸

1506 beauftragte sie die Tischler Antonio und Paolo di Mola mit der Anfertigung von acht Intarsienfeldern, die als Schranktüren dienen sollten. Es wird angenommen, dass es sich dabei um die bis heute erhaltenen Schranktüren der *grotta* im Palazzo Ducale handelt. Vier davon zeigen Stadtansichten und zwei geöffnete Schranktüren mit den darin aufbewahrten Musikinstrumenten. Im Zeitalter der großen Reisen und der Entdeckungen inszenierte sich Isabella als Weltbürgerin. Auf der unteren Ebene einer dieser Paneele ist der *canto*, *Prenez sur moi votre exemple amoureux* mit der Signatur „Okenghem“ geschnitzt.⁹

Ebenfalls von den Brüdern Mola ließ sie im Jahr 1507 eine holzgeschnitzte, kostbar vergoldete, der Wölbung angepasste Decke, mit einem Motiv aus wechselnden Tondi und Feldern anfertigen. Die Tondi waren mit Lottobündeln und die Felder mit musikalischen Tempi und Pausen dekoriert. Die Impresen enthalten keine Noten und haben keinerlei musikalischen Sinn, sondern sind zeitkonforme Darstellungen der humanistischen Lebensweisheit der Vergänglichkeit der Zeit und der damit verknüpften Aufforderung, sich in Einsamkeit und Stille den Studien zu widmen. Schließlich sollte in diesem Kontext jedoch der ästhetische Wert solch musikalischer Symbole nicht unterschätzt werden, womöglich hielt es Isabella für eine gelungene Darstellung ihrer Leidenschaft für Musik.¹⁰

⁶ Hirschfeld, Peter, Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst, München 1968, S. 123; Boiardo, Matteo Maria, *Orlando innamorato*, [1482], a cura di Aldo Scaglione, Torino 1984, Libro secondo, canto ottavo, 5, 14. Konsultiert wurde die elektronische Ausgabe der Edition, http://it.wikisource.org/wiki/Orlando_innamorato/Libro_secondo/Canto_ottavo

⁷ Vgl. Brown 1985.

⁸ Zahlreiche Ankäufe von kleinen Pretiosen sind in Aufsätzen von Luzio und Renier beschrieben. Die Dokumente ließen jedoch nicht alle einzelnen Objekte aus der Sammlung identifizieren. Vgl. Luzio, Alessandro / Renier, Rodolfo, *Il Lusso di Isabella d’Este Marchesa di Mantova*, in *Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti*, LXIII-LXIV, 1896, hier LXIV S. 294ff.

⁹ Johannes Ockeghem (1410-1497), auch Okenghem genannt, flämischer Komponist und Hauptvertreter der burgundisch-höfischen Musik.

¹⁰ Isabella ließ sich mit dem Motiv auch ein Kleid dekorieren. Siehe dazu den überlieferten Brief in Luzio / Renier 1896, hier LXIII, S. 464.

Nach dem Tod von Francesco II. im Jahr 1520 verlegte Isabella d'Este ihre Privaträume in die *Corte Vecchia*, einen Teil des heutigen *Palazzo Ducale* in Mantua. Sie werden in den Quellen abwechselnd mit *grotta*, *studio* oder *studiolo* bezeichnet.



Abbildung 6

Die neuen Räume in der *Corte Vecchia* waren ebenerdig und in unmittelbarer Nähe zu den Gemächern der Markgräfin, dem *Appartamento di Santa Croce*, angelegt worden. Von diesem gelangte man durch die *Sala della Scalcheria* in das *Appartamento della Grotta*, die Räume des *studiolo* und der *grotta*.

Das *studiolo* war 6,17 Meter tief und 3,30 Meter breit, die *grotta* 4,25 Meter tief und 3,10 Meter breit, zuzüglich einer 1,72 Meter tiefen Nische.¹¹

¹¹ Brown 2005, S. 256f.



Abbildung 7

Durch einen kleinen Flur gelangte man zu dem *giardino segreto*, einem rechteckigen Innenhof nach klassizistischer Vorlage, mit ionischen Säulen und Wasserspielen.¹² In der Gartenloggia ist folgende Inschrift eingemeißelt: „*Isabella estensis regum / aragounum neptis ducum ferrariensium filia et soror / marchionum gonzagarum / coniux et mater fecit a partu virginis MDXXII*“.

¹² „(...) Segue un giardin di singular beltade, / ch'un fonte ha in mezzo u'scaturiscon fuori / limpide l'acque (...)“ Raffaello Toscano, *Edificazione di Mantova*, Padova 1586, zitiert in Lorenzoni, Anna Maria (a cura di), *Gli studioli di Isabella d'Este. Documenti, vicende, restauri*, Mantova 1977, S. 12.

Der Umzug, neue architektonische Einflüsse und die Maße der neuen Räume boten die Möglichkeit, das Arrangement der Sammlung zu überdenken und zu erweitern. Isabellas Interesse für Malerei ließ sie Bilder über die Ausstattung des *studiolo* hinaus bestellen und anschaffen. Im Jahre 1506 erwarb sie von Jan van Eyck *Durchzug durch das rote Meer*.¹³ Nach Giorgiones Tod bemühte sie sich um Bilder dieses Künstlers, und im Jahr 1522 kaufte sie den *Heiligen Hieronymus* von Tizian. All die damit verbundenen Bemühungen sind in ihrer Korrespondenz dokumentiert.¹⁴

Nach dem Tod Isabellas im Jahr 1539 wurde ihr Besitztum an den legitimen Nachfolger, den erstgeborenen Sohn Federico, übertragen, der auch den Inhalt des Raumkomplexes des *studiolo* erbt, während die Schwiegertochter Margherita Paleologo als „Begünstigte“ der Sammlung benannt wurde.¹⁵

Es gibt keine Hinweise dafür, dass nach Isabellas Tod die Aufbewahrung und die Aufstellung der Objekte verändert wurden. Im Gegenteil, noch im Jahr 1571 weigerte sich Guglielmo, die Sammlung mit seinem Bruder Ludovico zu teilen, denn die Objekte in den Räumen ihrer Großmutter waren „dekorative Objekte, die eher Ruhm als Reichtum bringen würden“. ¹⁶ Ludovico schätzte den Wert der Sammlung im Sinne des dynastischen Prestiges größer als den finanziellen Wert. Damit wurde eine Teilung von Isabellas Lebenswerk zunächst verhindert.

Das Inventar der aufbewahrten Objekte in der *Corte Vecchia*, der posthum von Odoardo Stivini im Jahr 1542 verfasste *Codice Stivini*, enthält detaillierte Beschreibungen einzelner Bilder und Objekte sowie von deren Aufstellung. Aus dem Inventar und der umfangreichen Korrespondenz Isabellas lässt sich die Sammlung, so wie sie in der *Corte Vecchia* aussah, relativ genau rekonstruieren. Im Gegensatz dazu gibt es über den Inhalt des *studiolo* und der *grotta* in der früheren Residenz, dem *Castello di San*

¹³ „Credemo che havereti inteso che habiamo havuto il vaso de agata del quondam Vibianello et la Summersione di Farahone: Haveremo etiam la Faustina del Mantigna, et cossi, a poco a poco andarimo facendo un studio (...)“ Isabella d’Este am 6.8.1506 an Gian Cristoforo Romano zit. in Brown, Clifford M., *Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua. Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d’Este*, Roma 2002, S. 230.

¹⁴ Vgl. Brown 2002.

¹⁵ „(...) le habbia godere et tenere in custodia et governo, per suo diletto et piacere, essendo perhó la proprietà in dominio del suprascripto signor Francesco primogenito et, non li essendo lui, degli altri figlioli et descendentí maschi del prefato signor duca, legittimi et naturali como di sopra.“ Zitiert in Brown 1985, S. 24.

¹⁶ „Sono più presto adornamenti et antichità che cose vendibili, quali portano più riputazione che utile alla casa nostra.“ Zitiert in Brown 1985, S. 26.

Giorgio, nur einige wenige schriftliche Referenzen, die lediglich Vermutungen und Rekonstruktionen zulassen.

Im Jahr 1627 wurde fast die gesamte Sammlung der Familie Gonzaga an Charles I von England verkauft und im Palast von Whitehall aufgestellt, bis sie im Jahr 1649 zum Teil weiterverkauft und im Jahr 1698 bei einem Brand teilweise zerstört wurde.¹⁷ Das, was in Mantua übrig blieb, fiel der Plünderung durch die kaiserlichen Truppen im Jahr 1630 zum Opfer oder wurde durch die österreichischen Soldaten 1707 nach Wien verschleppt. Ein großer Teil des Besitzes von Charles I. wurde weiterverkauft und ging nach Frankreich in die Sammlungen des Bankiers Jabach und in die der Kardinäle Richelieu und Mazarin über. Im Jahr 1636 wurden die Bilder des *studiolo* im *Cabinet du Roi* vom Schloss des Kardinals Richelieu benannt,¹⁸ um schließlich als königliches Eigentum in den Louvre überführt zu werden.

Im Jahr 1752 gründete Maria Theresa von Österreich in Mantua die Kunstakademie und setzte sich die Wiederbeschaffung der einst im Besitz der Familie Gonzaga befindlichen Kunstwerke zum Ziel, die den Sockel für das soeben gegründete *Museo della Reale Accademia di Mantova* darstellen sollten. Im Jahr 1866 ging das gesamte Museum in den Besitz des italienischen Staates über, der die Kunstwerke im Jahr 1880 der Stadt Mantua überließ. Seitdem werden sie im Palazzo Ducale aufbewahrt.

Kurz vor Ende des 19. Jahrhunderts und in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts fanden umfangreiche Restaurierungsarbeiten statt, in denen die Deckenintarsien und andere Verzierungs-elemente wieder in das *studiolo* und die *grotta* eingebaut wurden.¹⁹ Heute ist jedoch ein Großteil der Gebäude der Öffentlichkeit nur temporär zugänglich.

Hof van Savoyen – Mecheln

Nach ihrer Ernennung zu Generalstatthalterin der burgundischen Niederlande verlegte die Regentin Margarete ihren Sitz nach Mecheln in den alten gotischen Stadtpalast, den

¹⁷ Joseph Alsop nennt die Transaktion das „*greatest single collector's coup in modern european history*“. Alsop, Joseph, *The Rare Art Traditions. The history of art collecting and its linked phenomena wherever these have appeared*, London 1982, S. 149.

¹⁸ Für eine genauere Rekonstruktion des Schicksals der Sammlung der Familie Gonzaga siehe zuletzt Ambrosini Massari Anna Maria, *La solitudine dei capolavori*, in Morselli, Raffaella (a cura di), *La Celeste Galleria Gonzaga. L'esercizio del collezionismo*, cat., Milano 2002, S. 1-38.

¹⁹ Zu den Restaurierungsarbeiten siehe Brown 2005, S. 163f.

so genannten *Hof van Savoyen*. Der Umbau erfolgte unter der Leitung der Stadtarchitekten Anthonis I. und Rombaut Kelderdamm ganz im „reinen Stil der niederländischen Renaissance“.²⁰

Die Gemächer der Regentin befanden sich im westlichen Flügel des Komplexes. Zu den eindeutig benennbaren Räumen gehören die Kapelle, die Portraitgalerie (*première chambre à chemynée*), das kleine Audienzzimmer (*riche cabinet*), das Schlafzimmer (*seconde chambre à chemynée*), das Sammlungskabinett (*petit cabinet*), das Gartenkabinett (*cabinet emprès le jardin*), die Bibliothek, die Schatzkammer (*camere van den jouweelen*) und das Oratorium (*oratoer*). Krista De Jonge weist für die niederländischen Residenzen nach, dass die Raumfolge um das Schlafzimmer die eigentliche Kernzelle des Lebensbereichs war. Die Benutzung dieser Wohnräume war durch das burgundische Hofzeremoniell genau festgelegt.²¹ Das *première chambre à chemynée* als offizielle Portraitgalerie diente der systematischen Repräsentation der habsburgischen und burgundischen Familie sowie deren politischer Allianzen und strategischen Bündnisse. Ähnlich verhielt es sich mit den Gemälden, die in der Bibliothek aufbewahrt wurden, während das Schlafzimmer der Zurschaustellung der Devotion der Regentin sowie einzelnen Teilen von herausragender Qualität gewidmet war.²²

Nach dem von Dagmar Eichberger rekonstruierten Grundriss des Hofes van Savoyen lag das *petit cabinet* im ersten Stock des Westflügels und laut Inventar unmittelbar neben dem *seconde chambre à chemynée*.²³ Es war damit fester Bestandteil des innersten Wohnbereichs der Regentin. Unterschiedliche Einträge in den Inventaren lassen darauf schließen, dass das *petit cabinet* sich nicht immer an der gleichen Stelle innerhalb der Residenz befand.

²⁰ De Boom, Ghislaine, Marguerite d’Autriche, Bruxelles 1946, S. 129. Allgemein zum Umbau der Residenz siehe De Jonge, Krista, Hofordnungen als Quelle der Residenzforschung? Adelige und herzogliche Residenzen in den südlichen Niederlanden in der Burgunderzeit, in Kruse, Holger / Paravicini, Werner (Hrsg.), Höfe und Hofordnungen 1200-1600, 5. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Sigmaringen 1999, S. 175-220 sowie Eichberger 2002, S. 58ff.

²¹ De Jonge in Kruse / Paravicini (Hrsg.) 1999.

²² Eine der berühmten Beispiele ist das Portrait des Arnolfini Paar von Jan van Eyck, das im Inventar als „*fort exquis*“ beschrieben wird.

²³ Eichberger 2002, S. 73.



Abbildung 8

In dem Inventar vom 1516 ist die folgende Überschrift enthalten „*Ce que madame à trouvé au petit cabinet deçus l'oratoire*“,²⁴ daraus folgt, dass Margarete spätestens im Jahr 1516 mit der Konzipierung und Ausstattung eines solchen Raumes begann und dass später dafür ein anderer Standort gefunden wurde. Das *cabinet* war mit einem mit grünem Velours bezogenen Tisch und zehn Regalbrettern aus Holz bestückt, so dass die Objekte offen in zusammengestelltem Arrangement zur Schau präsentiert wurden. Im Gegensatz dazu befand sich die Sammlung des Schlafzimmers in Schränken. Aber sowohl im *petit cabinet* als auch im Schlafzimmer waren Stoffvorhänge vor den

²⁴ Inventaire Sommaire des Archives Départementales antérieures à 1790, rédigé par M. Jules Finot, Série B (Nord), Tome VIII, Lille 1895, Chambre des Comptes de Lille: Comptes de l'Hotel des Ducs et des Duchesses de Bourgogne, 1479-1562, S. 208.

Portraits angebracht, mit denen man einzelne Werke abdecken und somit das Arrangement der Sammlung variieren konnte.²⁵

Unmittelbar nach dem *petit cabinet* wird in den Inventaren der Inhalt eines *cabinet emprès le jardin* aufgelistet, auch *petit cabinet, ou sont les coraulx* genannt. Die erwähnte Nähe zum Garten lässt vermuten, dass das Korallenkabinett sich im Erdgeschoss befand. Da eine genaue Erwähnung seiner Lage in den Quellen fehlt, ist eine genaue Positionierung heute nicht mehr möglich.

Margarete von Österreich hinterließ nach ihrem Tod im Jahre 1530 keine natürlichen Nachfahren. Die Sammlung wurde wie ihr gesamter Besitz an unterschiedliche Mitglieder des burgundisch-habsburgisches Hauses verteilt. In einem Brief an ihren Neffen Karl V. vom 30. November 1530, ernennt sie diesen, kurz vor ihrem Tod, zum Universalerben und bittet ihn, ihren Geist nicht zu vergessen.²⁶ Zur gleichen Zeit verfügte sie, die Reliquien aus der Residenz nach Brou zu senden, was nach 1533 auch erfolgte. Unmittelbar nach ihrem Tod erhielten Berater von Karl die Anweisung, nach Mecheln zu reisen und die wertvollsten Stücke der Sammlung zu holen.²⁷ Ihre Nichte Maria von Ungarn erhielt den größten Teil der Bibliothek und die meisten Portraits und Skulpturen.²⁸

Die Inventare als Grundlage der Untersuchung

Inventare und Kataloge sind die Instrumente einer neuen Sammlungspraxis, die sich im Laufe des 15. Jahrhunderts immer deutlicher konturiert. Es sind Zeugnisse einer „funktionalen Verschwendung“, die den kulturellen Wandel den Gegenständen gegenüber einläutet. Die Machtstellung des Herrschers formiert sich kulturell durch Repräsentationsstrategien wie Patronage, Sammlung und Konsum.²⁹ Eines der konstitutiven Prinzipien der Renaissance ist die Interkonnexion zwischen neuen

²⁵ Eichberger, Dagmar, Margaret of Austria's portrait collection: female patronage in the light of dynastic ambitions and artistic quality in *Renaissance Studies* 10, 1996, S. 259-273, hier S. 272

²⁶ Der Brief ist zitiert in Ariès / Duby 1985, S. 588.

²⁷ Eichberger, Dagmar, Margaret of Austria and the Documentation of her Collection in Checa Cremades, Fernando (ed.), *The Royal Inventories of Charles V. and his Family*, in Druck.

²⁸ Eichberger in Checa Cremades, in Druck.

²⁹ „Spreco funzionale“. Franco Cardini, „...un bellissimo ordine di servire“ in Bertelli, Sergio / Cardini, Franco, Garbero Zorzi Elvira, *Le corti italiane del Rinascimento*, Milano 1985, S. 77-125, hier S. 93.

Konzepten von Besitztum und der Etablierung einer materiellen Kultur.³⁰ Die Inventareinträge sind das schriftliche Zeugnis des Distinktionswertes fürstlichen Vermögens. Darüber hinaus geben sie Auskunft über Veränderungen, Verschiebungen und Arrangement innerhalb der Sammlung.

Die Inventare dienten meistens der Wertebestimmung eines Nachlasses oder einer Erbmasse. Als schriftliches Zeugnis des Nachlasses wurden sie demzufolge nicht von der Person verfasst, die die Sammlung aufgebaut hat, sondern von einem Sachverwalter. Beide hier als Quelle geführte Inventare, der *Codice Stivini* von Isabellas Sammlung und die Wiener Abschrift des Inventars Margaretes von Österreich erlauben die Lokalisierung, Identifizierung und Analyse der Objekte dank der darin enthaltenen detaillierten Beschreibungen, Hinweise auf deren künstlerische Ausführung sowie Herkunft und qualitative Urteile. Die Gliederung des *Codice Stivini* erfolgte nach Räumlichkeiten und Aufstellung, die der Wiener Abschrift hingegen nach Räumlichkeiten und Sachgruppen.

Der *Codice Stivini*

Verwendet wurde hier die Abschrift des *Codice Stivini* von Clifford M. Brown aus dem Jahre 1985. Sie unterscheidet sich nur unwesentlich von der Abschrift von Daniela Ferrari, zuerst in dem Wiener Ausstellungskatalog und später in einer limitierten Edition im Jahr 1995 veröffentlicht.³¹ Brown und Ferrari hatten unterschiedliche Versionen von dem Inventar von Stivini aus dem Mantua Archiv, daher die Abweichungen und Unterschiede, die jedoch minimal sind. Im Text sind die Einträge nach der Abkürzung CS wiedergegeben, gefolgt von den laufenden Nummern. Zusätzlich sind auch die betreffende Einträge aus dem Inventar der Bibliothek von Isabella d'Este nach der Abschrift vom ehemaligen Direktor des Archivs von Mantua, Alessandro Luzio, eingefügt, um die eventuellen Korrespondenzen zwischen Objekten und Texten sowie zwischen Sammlungspraxis und intellektuellen Diskursen zu verdeutlichen.³²

³⁰ Findlen, Paula, *Possessing the Past: The Material World of the Italian Renaissance*, in *The American Historical Review*, 103, 1, 1998, S. 83-114, hier S. 93.

³¹ Brown 1985, S. 55-67; Ferino-Padgen (Hrsg.) 1994, S. 282-288; *Il Codice Stivini* (a cura di Daniela Ferrari), 1995.

³² Luzio / Renier 1903.

Das Inventar des Raumkomplexes des *studiolo* wurde von dem Notar Odoardo Stivini im Rahmen einer gesamten Inventarisierung des Besitztums der Gonzaga, in den Jahren 1540-42 verfasst. Der aus 23 Pergamentblättern bestehende, aufwendig illuminierte *Codice* unterscheidet sich erheblich von anderen bis dahin verfassten Inventaren der weiblichen Mitglieder des Hauses Este und Gonzaga.³³

In den Beschreibungen der Objekte sind die Darstellungsmotive, das Material und die Anzahl enthalten. Die beschreibenden Adjektive wiederum weisen auf den Rezeptionsmodus hin. So bezeichnet beispielsweise das Adjektiv „*antico*“ oder die Bezeichnung „*a modo antico*“ ein Objekt, das einen klassischen Kanon reproduzierte, im Unterschied zum Adjektiv „*vecchio/vecchia*“, das ein Objekt aus vergangenen Generationen bezeichnete, ohne jedoch aus der Antike zu stammen.³⁴

Die Wiener Abschrift

Die hier verwendete Teiledition von Heinrich Zimmerman basiert auf der Wiener Abschrift aus dem Jahr 1524 des vollständig erhaltenen Inventars aus den Jahren 1523-24, das von Margarete von Österreich unterzeichnet wurde und heute in der Bibliothèque National von Paris aufbewahrt wird. Zimmerman editierte nur den Inhalt von Margaretes Wohntrakt und Bibliothek. Aufgrund der detaillierten Auflistung der im *cabinet* enthaltenen Objekte eignete sich diese Edition jedoch als zuverlässige Grundlagenanalyse dieser Arbeit.³⁵ Die betreffenden Einträge sind im Text mit der Abkürzung IZ wiedergegeben, gefolgt von der von Zimmerman übernommenen laufenden Nummer. Aus der Pariser Abschrift des Inventars seitens Michelant, von der Königlichen Bibliothek im Jahr 1869 editiert, wurden einige Abweichungen und Zusätze im Text mit der Abkürzung IM eingefügt.³⁶

Wie bereits erwähnt, ist das gesamte Inventar des Mechelner Besitzes nach den Räumlichkeiten unterteilt. Das Inventar des Gartenkabinetts ist entsprechend dem Material der gesammelten Objekte zusätzlich in vier Abschnitte unterteilt, woraus sich

³³ Siehe Iotti, Roberta, *Dame Madame e Madonne. Le ricchezze e le eleganze di corte negli inventari di alcune tra le più celebri principesse italiane del Rinascimento*, in *Il Codice Stivini* (a cura di Daniela Ferrari), 1995, S. 7-11.

³⁴ Zum Beispiel CS Nr. 125, CS Nr. 159 und CS Nr. 152.

³⁵ Zimmerman 1885, S. XCIII-CXXIII.

³⁶ Michelant 1870-71, S. 91-111.

folgende Sachgruppen ergeben: Objekte aus Silber, Objekte mit Silber und Gold verziert, Objekte ohne Edelmetall. Der vierte Abschnitt enthält hauptsächlich Gegenstände aus Korallen, es sind jedoch auch einige Bilder, Skulpturen, Stickarbeiten und eine illuminierte Handschrift aufgelistet. Eine Vorgehensweise, die der vorherrschenden Logik des Inventars, die Objekte nach ihrem Materialwert zu gliedern, widerspricht.

Kunstgenuss und Urteilskraft sind zwei zentrale Momente in Margaretes Sammlungsaufbau, die sich in den Inventaren widerspiegeln, die zum Teil in ihrer Anwesenheit verfasst wurden.³⁷ Die Sprache der Inventare verdeutlicht somit deren Funktion und Bedeutungen insofern, als es sich um künstlerische Urteile handelt. Die Auswahl der beschreibenden Adjektive ist demnach von Bedeutung, weil sie von einem ausgesprochenen Bewusstsein für unterschiedliche Stile und künstlerische Qualität zeugen. Die Herkunft der Gegenstände, die einer Stilzuordnung gleichkommt, wurde in den Inventaren beispielsweise wie folgt vermerkt: *à la mode d’Espagne*,³⁸ *à la mode d’Italie*.³⁹ Die Bezeichnung *venues des Indes* wird für zwei im Gartenkabinett aufbewahrte Schüsseln verwendet, die aus den eroberten Territorien Südamerikas stammten.⁴⁰ Die Provenienz der Objekte entsprach der Reichweite der Habsburgischen Dynastie, zum anderen zeigte sie jedoch auch die Vielfalt der Interessen der Erzherzogin, die die kulturelle Internationalität des Hofes von Mecheln widerspiegelte. Künstlerisch hochwertige Gegenstände werden beispielsweise hervorgehoben durch die Umschreibungen *bien ouvré* für Bilder, *bien fait* und *bien taille* für Skulpturen.⁴¹ Auch die Namensnennung der verantwortlichen Meister der einzelnen Werke sollte die Qualität der Sammlungsobjekte bezeugen.⁴²

³⁷ Während im Inventar von 1516 die Anwesenheit der Regentin schriftlich vermerkt wurde, fehlt im Inventar von 1523-24 ein entsprechender Hinweis. Vgl. im Allgemeinen für die Analyse der Unterschiede zwischen den zwei Fassungen Eichberger in Checa Cremades, in Druck.

³⁸ Siehe zum Beispiel IZ Nr. 274.

³⁹ Siehe zum Beispiel IZ Nr. 194.

⁴⁰ IZ Nr. 354.

⁴¹ Zum Beispiel IZ Nr. 276, 369, 407.

⁴² So wird bei einem Portrait von Madame am Rande vermerkt, dass es sich um ein Werk von „Maitre Conrad“ (Conrad Meit) handle. IZ Nr. 231.

5. SAMMLUNGSPRAKTIKEN

Grundlegend für diese Arbeit ist die Überzeugung, dass im 15. Jahrhundert das *studiolo* noch Ausdruck der persönlichen und individuellen Kultur des Sammlers war.¹ Das ikonographische Programm der Sammlung sollte zwar eine repräsentative Funktion erfüllen, war jedoch Ausdruck individuellen ästhetischen Empfindens, Ausdruck einer Bewegung aus dem Inneren zum Äußeren, eine Objektivation. Eine Bewegung, an der die Besucher teilnehmen konnten.

In Anbetracht der mythologischen Bilder von Isabella d'Este beispielsweise ist die Frage nicht, was diese Bilder an sich bedeuten oder welche versteckten anspielungsreichen Details sie enthalten, sondern was diese Bilder der Markgräfin bedeutet haben. Was hat sie dazu veranlasst, sie so zu bestellen, wie sie es tat? Was als Abkürzung missverstanden werden könnte, um sich nicht mit den eventuellen Homer- oder Lucretius-Referenzen beschäftigen zu müssen, die in den Bildern enthalten sind,² ist der einzige mögliche Zugang, um zeigen zu können, was ich zeigen möchte, und zwar, dass der Aufbau und der Genuss einer Sammlung, insbesondere einer *studiolo*-Sammlung, als eine Tätigkeit der Pflege und Repräsentation eines privaten Ichs, Bildungsprozesse impliziert. Die literarischen Verweise eines Gegenstandes haben nur insofern eine Relevanz, wenn sie in einem direkten Verhältnis zu dem Auftraggeber stehen. Sicherlich gehen die Bilder über eine Darstellung der Keuschheit und der Tugenden der Markgräfin hinaus. Die Frage ist aber nicht, was sie möglicherweise enthalten, sondern was die Auftraggeberin darin gesehen haben könnte oder sehen wollte, denn das Projizieren von Bedeutungsinhalten übersteigt den Akt des Malens und offenbart sich erst in den Vorstellungen und Urteilen des Zuschauers bzw. des Besitzers.

Die Sammlungen der *studioli* belegen die besondere Bedeutung, die Gegenstände für die geistige Beschäftigung und den ästhetischen Vergnügen im Laufe des 15. Jahrhunderts gewonnen hatten.

¹ Cieri Via, Claudia, Lo studiolo di Isabella d'Este a Mantova, in Dies., L'antico fra mito e allegoria. Il tema dell'amore nella cultura di immagini fra '400 e '500, Roma 1986, S. 188-198, hier S. 188.

² Referenzen, die sie möglicherweise nicht dechiffrieren konnte, wenn man nach den Titeln schaut, die sie in ihrer Bibliothek aufbewahrte. Jedoch habe ich den Versuch unternommen, bestimmte literarische Ursprünge oder Verweise aufzuspüren, die die Darstellungen enthalten und die in einem direkten Zusammenhang mit dem humanistischen Umfeld, in dem sie sich bewegte, standen.

Transformieren – Der Raumkomplex von Isabella d’Este

Objekt dieser Studie ist das so genannte *Appartamento vedovile*, das Apartment in der *Corte Vecchia*, das Isabella nach dem Tod ihres Mannes im Jahr 1519 bezog. Die Inhalte des *studiolo* und der *grotta* aus dem Apartment im *Castello di San Giorgio* wurden in die *Corte Vecchia* transportiert. Die Analyse der aufgestellten Objekte gründet sich auf das Inventar der Gegenstände in der *Corte Vecchia* von 1542, das posthum verfasste *Codice Stivini*. Über die Aufstellung im *Castello* gibt es keine vergleichbaren nennenswerten Dokumente.

Die Sammlung ist vornehmlich ästhetisch motiviert. Während das *studiolo* für das Ausstellen eines mythologischen Bilderzyklus konzipiert wurde, liegt der Schwerpunkt der Sammlung der *grotta* eindeutig auf kleinteiligen Objekten, wie das folgende Beispiel veranschaulicht. Eine Kristallvase des Mailänder Juweliers Caradosso, 400 Ducati wert, die Isabella d’Este auf Empfehlung von Gian Cristoforo Romano erwarb, wurde von ihr nicht im *studiolo* aufbewahrt, weil sie zu groß war.³

Die *grotta* ist zwar ein klarer Verweis auf die mittelalterliche Schatzkammer, allerdings dominiert das ästhetische Moment, die antiken und modernen Kunstwerke sowie die Bilder werden ausgestellt und verglichen. Der materielle Wert ist nur eines der vielen Elemente, der die Gegenstände charakterisiert. Die Anzahl an Reliquien ist begrenzt, die Sammlung besteht vornehmlich aus profanen Objekten.⁴ Isabellas Sammlungsräume markieren einen bedeutenden Schritt in der Sammlungsgeschichte durch ihre eindeutige Distanzierung von den mittelalterlichen Schatzkammern, „deren Objekte in ihrem materiellen und sakralen Wert den Reichtum des Besitzers demonstrierten.“⁵

³ „El vaso de Caradosso è bello et molto ne piace, ma per essere troppo grande da studio, l’havemo lassato in sua libertà, et partisse cum bona satisfactione, anchora che non gli habiamo potuto fare quelle careze che desideravamo per la infirmità in quale ne troviamo.” Zitiert in Brown 1982, S. 236.

⁴ Folgende Beispiele aus der Korrespondenz von Isabella d’Este: Federico Gonzaga an Isabella am 28.12.1513: „Ritrovandomi una cosa nova, non molto preciosa perhò, che mi donò Nostro Signore cioè uno calamaro de anime di meloni et la bussola da polvere, li quali ho poi io [fatto a] conciar di argento, como vedrà Vostra Signoria, per essere cosa bizzarra et rara [la mando] a quella” und von Benedetto Codelupo ebenfalls an Isabella am 13.1.1513: „Zoan Ratto ha connsignato a Zoan Jacomo Calandra il calamaro et bussoletta...che manda lo Illustrissimo signor Federico a Vostra Excellentia, cosa bizzarra et che starrà bene in la Grotta.” Beide Zitate aus Brown 1982, S. 236.

⁵ Liebenwein 1977, S. 123.

Nach Clifford M. Brown war das ikonographische Programm des *studiolo* trotz Variationen und Änderungen von Anfang an relativ klar. Es entstand mit der Unterstützung ihres Beraters Paride de Ceresara und auch ihres Vaters, des Herzogs Ercole d'Este. Hinzu kamen die verschiedenen Referenzen der anderen *studioli*, die Isabella kannte. Es handelt sich um folgende Bilder, die heute alle im Besitz des Louvre sind: *Die Krönung* und *Das Reich des Comus* von Lorenzo Costa, *Kampf der Keuschheit gegen die Wollust* von Pietro Perugino, *Der Parnass* und *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend* von Andrea Mantegna und die zwei Allegorien von Antonio Allegri genannt Correggio, die *Allegorie der Tugenden* und die *Allegorie des Lasters*. Alle Bilder wurden für das *studiolo* im *Castello* bestellt. Diejenigen von Correggio, wurden erst nach dem Umzug in Auftrag gegeben, und weisen von den anderen Werken abweichende Maße auf. Die unterschiedlichen Maße der Allegorien von Correggio wurden wahrscheinlich durch einheitliche Holzrahmungen kompensiert.

Es gibt nicht für alle Bilder eine schriftliche Referenz.⁶ Sicher ist, dass Isabella den Künstlern immer eine von ihren humanistischen Beratern konzipierte *invenzione* (oder *historia*, *favola*, *fantasia*) schickte, die manchmal von einer Zeichnung begleitet wurde.⁷ Die einzige überlieferte *invenzione* ist die von Paride Ceresara für das Bild von Perugino.

In der Korrespondenz von Isabella d'Este über die beauftragten Bilder findet man mehrere Hinweise über Maße und Größe der Figuren und Lichtverhältnisse, so dass man vermuten kann, dass sie bereits zum Zeitpunkt der Auftragserteilung eine genaue Vorstellung von der Hängung der Bilder hatte. Das Programm sollte der ikonographische Ausdruck von Isabellas

⁶ Siehe u.a. Lorenzoni, Anna Maria (a cura di), *Gli studioli di Isabella d'Este. Documenti, vicende e restauri*, catalogo della mostra, Mantova 1977, S. 14f.

⁷ Luzio / Renier 1903, S. 320. Es ist anzunehmen, dass Paride de Ceresara mehrere *invenzioni* für die Bilder des *studiolo* fertigte, wenn auch die einzige überlieferte die des Bildes *Kampf der Keuschheit gegen die Wollust* von Perugino ist. Wie man aus dem folgenden Brief von Isabella d'Este an Paride de Ceresara herauslesen kann: „(...) *non sapemo chi habbi in maggior fastidio la longheza de li pictori, o nuy che non vediamo finito el nostro camarino, o vui, che ogni di haveti ad fare nove invenzione, quale poi per la binaria d'essi pictori non sono né cossì presto, né cossì integramente designate, como volessimo, et per questo havemo deliberato sperimentare novi pictori per finirlo alli giorni nostri* (...)” Zitiert in Luzio, Alessandro, *Isabella d'Este e Giulio II (1503-1505)*¹, in *Rivista d'Italia*, XII, II, XII, 1909, S. 837-876, hier S. 863. Zu der Vermittlungspraxis von Humanisten siehe Warnke, Martin, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, [1985], Köln 1996, überarbeitete Auflage, S. 110f. Isabellas Berater unterschieden nicht zwischen *historia* und *fabula*, also zwischen *vero*, *verosimile* und *finto*. Offensichtlich hielten sie das nicht für nötig, denn die Funktion der mythologischen Darstellungen von Isabellas *studiolo* wurde als ästhetisch motiviertes *diletto* interpretiert. Zum Unterschied der Begrifflichkeit auch innerhalb der Gattung der humanistischen *invenzioni* siehe Thimann, Michael, *Lügenhafte Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienische Renaissance*, Göttingen 2002, S. 74f.

Herrschaft sowie die ideelle Repräsentation ihrer selbst sein. So sollten die Bilder von Mantegna Isabella als *Signora* der Künste, die Bilder von Perugino und Costa das *studiolo* als schützenden Ort der *virtus* darstellen, so zumindest lautet die geläufige Deutung.⁸

In der Korrespondenz findet man keine genaue Angabe über die Positionierung einzelner Bilder, aber Stivini beschreibt im Inventar die Bilder und deren Aufstellung, wenn auch mit einigen Ungenauigkeiten. So bleibt zum Beispiel die genaue Anordnung der zwei Allegorien von Correggio offen. Die von mir übernommene rekonstruierte Aufhängung der Bilder in den neuen Räumen nach dem Umzug in die *Corte Vecchia* ist wie folgt: An den Seiten der Eingangstür finden sich die Allegorien von Correggio; an der linken Seite Mantegnas Parnass, gegenüber auf der rechten Seite Mantegnas Minerva; weiter auf der linken Seite Peruginos Kampf, gegenüber auf der rechten Seite die Eingangstür zur *grotta*; weiter auf der linken Seite die Krönung von Costa und gegenüber auf der rechten der Comus – auch von Costa.⁹ Weiterhin befanden sich in dem Raum einige freistehende Objekte, so über der Eingangstür drei Vasen aus Alabaster und zwei Marmorköpfe von Cupiden und links daneben, auf den Boden gestellt, eine kleine Holztruhe mit Intarsien.¹⁰ Darüber hing das verlorene monochrome Bild von Mantegna, das in dem Inventar als eine Darstellung von vier Figuren beschrieben wird.¹¹ Auch über den Türrahmen zur *grotta* hin befanden sich drei Vasen aus Alabaster.¹² Alle Vasen werden von Stivini als modern bezeichnet. Darüber das ebenso verlorene monochrome Bild von Mantegna, laut Inventar eine Darstellung eines Schiffes mit

⁸ Vgl. Tietze-Conrat, Erika, Mantegna's Parnassus. A Discussion of a Recent Interpretation, in *The Art Bulletin*, XXXI, 2, 1949, S. 126-130; Dies., Mantegna. Paintings, Drawings, Engravings, London 1955; Verheyen, Egon, *The Paintings in the studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York 1971; Liebenwein 1977; Lightbown, Ronald W., Mantegna, Oxford 1986.

⁹ Die hier angenommene Aufhängung der Bilder wurde zuerst von Wind rekonstruiert und im Allgemeinen angenommen. Während aber Wind behauptet, Correggios *Allegorie der Laster* hätte links der Tür neben Mantegnas Parnass und die zweite Allegorie von Correggio rechts neben Mantegnas Minerva gehangen, widerspricht Verheyen dieser Rekonstruktion. Nach Verheyen steht die von Wind rekonstruierte Hängung im Widerspruch mit dem ikonologischen Programm der beauftragten Bilder. Demzufolge kommt er zum Schluss, Correggios Allegorien hätten genau umgekehrt gehangen. Vgl. Wind 1948, S. 52; Verheyen 1971. Lauren Soth hat entgegen der von Wind vertretenen Position darauf hingewiesen, dass aufgrund der Richtung der dargestellten Figuren die *Allegorie der Tugenden* links, und die *Allegorie der Laster* rechts der Tür gehangen haben müsse. Vgl. Soth, Lauren, A Note on Correggio's Allegories of Virtue and Vice, in *Gazette des Beaux-Arts*, 6, 64, 1964, S. 297-300, hier S. 297.

¹⁰ CS Nr. 210 „E più sopra l'usso dell'entrata del studio vi sono altri tre vasi d'allabastro moderni et due teste di marmo di dui putini antichi.“ CS Nr. 220 „E più un coffanetto di noce lavorato di prospettiva et de intaglio posto a man sinistra della porta del studio.“

¹¹ CS Nr. 205 „E più un quadro finto di brongio sopra alla detta porta di mano di m. Andrea Mantegna con quattro figure dentro.“ Das Bild ist eines der so genannten *finti bronzi*, gemalten *grisaille*.

¹² CS Nr. 209 „E più sopra l'usso della Grotta vi sono tre vasi moderni d'allabastro.“

Figuren, von denen eine ins Wasser fällt.¹³ An den Seiten des Fensters waren links ein Marmorkopf Brutus' mit einer Meduse auf der Brust, rechts ein Marmorkopf Caracallas aufgestellt.¹⁴ Unter dem Fenster ließ Isabella ein Fragment eines römischen Sarkophages aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. einmauern: das antike Marmorrelief des *Mythos von Persephone*.¹⁵ Das Relief wurde in Rom ausgegraben und von Papst Hadrian IV. an Federico Gonzaga verschenkt, der es wiederum seiner Mutter, Isabella d'Este schenkte.¹⁶ Im Relief ist Pluto, Herrscher des Totenreiches und Entführer von Persephone, in der Mitte sitzend mit Cerberus dargestellt. Die Figur mit bedecktem Kopf ist Persephone selbst, an ihrer linken Seite ist Merkur dargestellt. Die Mutter verhandelte mit Pluto, dass Persephone abwechselnd im Totenreich und im Lebensreich leben könnte. Merkur war für den Übergang zwischen den zwei Reichen verantwortlich.¹⁷ Der Mythos galt in der italienischen Renaissance als Symbol für das Wiederaufleben der Natur während des Frühlings.¹⁸ Rechts und links waren zwei Marmortafeln angebracht, und auf der Stufe vor dem Fenster stand eine Vase mit Piedestal aus Marmor.¹⁹ Im Raum befanden sich vier Stühle.²⁰ Hinzu kamen verschiedene Objekte auf Tischen angeordnet: ein Tintenfass, ein in einem Behältnis aufbewahrtes Astrolabium, drei kleine Holzkisten aus Kiefer, eine aus Birnbaumholz und ein Spiegel.²¹

¹³ CS Nr. 207 „E più un altro quadro finto di brongio posto sopra alla porta nell'entrare nella Grotta di man del detto Mantegna, in lo quale è dipinto una nave di mare con alcune figure dentro et una che casca nell'acqua.”

¹⁴ CS Nr. 198 „Primo una testa di marmore a immagine di Bruto che è a man sinistra dal lato della finestra con una Medusa scolpita nel petto col suo piedestale della simile pietra.” CS Nr. 199 „Di più un'altra testa di marmore a immagine d'Antonino Carachale a man destra di detta finestra.”

¹⁵ CS Nr. 200 „E più un quadro di marmore di basso relievo con un Plutone et Proserpina, Mercurio e Cerbero, murato sotto detta finestra et antico.” Marmorrelief, H 74 cm, B 87 cm, Römisch um 150 n. Ch., Mantua, Palazzo Ducale.

¹⁶ Angelo Germanello schreibt an Federico Gonzaga um ihn über das Geschenk zu informieren. Dabei preist er den Wert des Reliefs und erläutert ihm dessen Bedeutung und ikonographischen Ursprung aus dem ersten Buch der Georgica von Vergil. Zitiert in Brown 2002, S. 282. Siehe auch den Brief von Alessandro Gabbioneta an Isabella vom 12.8.1523, zitiert in Gaye, Giovanni, Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, 2 Voll., [Firenze 1840], Torino 1961, hier Vol. 2, S. 155.

¹⁷ Im Text erscheinen die mythologischen Namen grundsätzlich in der lateinischen Form, es sei denn, es ist in den Quellen explizit die griechische Form verwendet worden.

¹⁸ Vgl. Ventura, Leandro, Gli appartamenti Isabelliani, in *Civiltà Mantovana*, XXXVI, 112 suppl., 2001, S. 65-83, hier S. 71.

¹⁹ CS Nr. 212 „E più una tavola posta a man sinistra della finestra di marmore ammacchiato lustrata quale fu condotta da Roma legata di legnamme con frisi a fogliammi de remissi.” CS Nr. 213 „E più un'altra tavola a man destra de detta finestra di pietra mmacchiata di marmore legata di legnamme qual fu condotta da Roma.” CS Nr. 211 „E più uno vaso et un pedestale di marmore posti sul schalino della finestra del studio.”

²⁰ CS Nr. 217 „E più quattro scrane lavorate d'avorio intarsiate di varii colori, fornite de veluto cremesino, con franza bianca e rossa.”

²¹ CS Nr. 214 „E più un calamaro di metalle, fatto in foggia di un piede di arpia, sul coperto del quale vi è un Cupido con archio in mano.” CS Nr. 219 „E più un astrolabio posto in una cassa di coramme cotto consignato a m. Sabino Calandra per M.ma Ill.ma.” CS Nr. 215 „E più tre cassette di faggio cornisate, due fatte per m.ro Henrico Thedesco, l'altra per il di fe. Me. S.r Alphonso Duca di

Wie man aus den Beschreibungen des Inventars herauslesen kann, fungieren die Räume des *studiolo*, im Unterschied zur *grotta*, hauptsächlich als Darstellungsbühne für die in Auftrag gegebenen mythologischen Bilder. Das Arrangement ist so konzipiert, dass nichts die Aufmerksamkeit von den Bildern ablenken soll. Die Objekte sind dekorativer Natur, kleinteilig und ohne herausragenden Wert, wenngleich sie auch den raffinierten Geschmack der Besitzerin bezeugen sollten. Es handelt sich überwiegend um Stücke aus Marmor und um dekorative Vasen moderner Verarbeitung. Die übrigen Gegenstände – Tintenfass und Astrolabium – sind die aus der ikonographischen Programmatik eines solchen Raumtyps unverzichtbaren charakterisierenden Elemente.

***Der Parnass* von Andrea Mantegna²²**

Der so genannte *Parnass* von Andrea Mantegna – auch *Mars und Venus* genannt – ist das erste von Isabella d'Este für ihr *studiolo* bestellte Bild.²³ Aus der Korrespondenz erfahren wir, dass Isabella es im Juli 1497 bekommen hat.²⁴

Die Darstellung ist im Inventar beschrieben wie folgend „ein Mars und eine Venus, die einander gefällig sind, mit einem Vulkan und einem spielenden Orpheus mit neun tanzenden Nymphen“.²⁵ Die spielende Figur auf der linken Seite wird demnach als Orpheus identifiziert, wenn auch die Präsenz der tanzenden neun Musen die Figur eindeutig als Apoll erkennen lässt. Der Tanz der neun Musen ist von Leichtigkeit und Rhythmus bestimmt. Zwei der Musen, die sechste und die siebte, schauen nach Merkur und Pegasus, eine andere – die fünfte – wendet sich der Landschaft hinter dem Bogen zu; die restlichen scheinen in Tanz und Singen aufzugehen. Apoll sitzt singend auf einem Baumstamm und hält die goldene Lyra auf dem linken Bein, gestützt auf ein Stück eines Astes. Dieser schaut und zeigt von dort aus wütend auf Mars und Venus, das über einem Steinbogen thronende Paar in der Bildmitte. Hinter dem Paar befindet sich eine, von Zitronenbäumen gekrönte, mit blauem, weißem und

Ferrara.” CS Nr. 216. „*E più una cassetta di legname di pero fatta per m.ro. Gasparino da S.to Giacomo lavorata de remisso di legname giale.*” CS Nr. 218 „*E più uno specchio d'azzaio di cavo, posto in uno scatollone tondo di noce.*”

²² CS Nr. 203 „*E più un altro quadro di pittura appresso el sopra scritto nella medema facciata di mano del già m. Andrea Mantegna nel quale è dipinto un Marte una Venere che stanno in piacere con un Vulcano et un Orpheo che suona, con nove nimphe che ballano.*” Tempera auf Leinwand, 1,59 m x 1,92 m, 1497, Paris, Musée du Louvre. Der *Parnass* wurde von Lorenzo Leonbruno, ein aus Mantua stammenden Maler, um 1520 für den Umzug in die *Corte Vecchia* restauriert. Christiansen, Keith, *The Studiolo and Late Themes in Martineau*, Jane (ed.), *Andrea Mantegna*, cat., London 1992, S. 418-426. Siehe auch den kritischen Kommentar dazu in Agosti 2005, S. 56.

²³ Brown, Clifford M., *New Documents concerning Andrea Mantegna and a Note regarding 'Jeronimus de Conradis pictor'*, in *The Burlington Magazine*, 111, 798, 1969, S. 538-543, hier S. 541.

²⁴ Brown 1969, S. 541.

²⁵ Siehe Fußnote 22 in diesem Kapitel. Übersetzung in Ferino-Padgen (Hrsg.) 1994, S. 274f.

rotem Stoff drapierte Liege, eine Mischung aus den heraldischen Farben der Familien d'Este und Gonzaga. Hinter dem Felsenbogen zeichnen sich die Konturen einer städtischen Landschaft ab, darüber ein leuchtend blauer Himmel. Mars und Venus dominieren die bildliche Szene, ihre Arme sind umschlungen, Mars' Fuß befindet sich über dem von Venus. Ein orange farbenes Tuch – ebenfalls um die beiden Figuren geschlungen – unterstreicht ihre Zusammengehörigkeit. Venus hält nach unten einen Pfeil. Links von Mars befindet sich Amor, der mit einem langen Blasrohr in Vulkans Richtung pustet. Auf der rechten Seite, auf der dem Vulkan diagonal entgegengesetzter Richtung, steht, an sein geschmücktes Pferd Pegasus gelehnt, Merkur, Schutzherr des Parnass, und bildet einen kompositorischen Gegenpol zu Vulkan. Auf einem auf bizarre Weise gebrochenen Boden, sieht man einen Hasen und ein Eichhörnchen im Vordergrund des Bildes.²⁶ Im Anklang an Albertis Kompositionstheorie, kontrastiert die Fluidität der bewegten Körper mit der stark konstruierten Bildstruktur. Die statuarischen Figuren sind von Luft und Licht durchzogen. Das Miteinander-Spielen der Elemente Licht, Schatten und Farben erlaubt einen fluiden Übergang zwischen den unterschiedlichen Oberflächen.²⁷

Die einzelnen Figuren lassen sich relativ genau identifizieren, wenn auch mit einigen Unklarheiten und Unsicherheiten in der Deutung. Der *Parnass* ist eine der höchsten Darstellungen in Mantegnas Beschäftigung mit der Antike, die ihn zur individuellen Verarbeitung des antiken Kanons führt.²⁸

²⁶ Es entflammte allerdings ein größerer Streit darüber, ob es sich dabei um einen Igel handelt, wie Wind meinte, oder um ein Eichhörnchen, und um die dementsprechende Deutung innerhalb der Bildkomposition. Wind deutet den Igel als die Devise *noli me tangere* während in der restlichen Forschung das Tier überwiegend als Eichhörnchen und damit als Symbol der Tugend, im Kontrast zum Hasen, dem Symbol der *Luxuria*, gedeutet wird. Siehe Wind 1948, S. 13; Ders., Mantegna's Parnassus, in *The Art Bulletin*, XXXI, 1949, S. 224-231, hier S. 230; Verheyen 1971. Siehe auch die Rezension der Arbeit von Wind: Creighton, Gilbert E., Book Reviews Wind, Edgar, Bellini's Feast of Gods. A Study in Venetian Humanism, Cambridge-Mass. 1948, in *Magazine of Art*, 1949, S. 150. Zur Tiersymbolik in der Malerei: Dittrich, Sigrid / Dittrich, Lothar, Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts, Petersberg 2004, S. 76.

²⁷ Zu der Rezeption der Kompositionstheorie von Alberti siehe Puttfarcken, Thomas, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*, New Haven, London 2000, hier S. 53f. Insbesondere zur Rezeption von Albertis Lehre durch Mantegna siehe Baxandall, Michael, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford 1971, S. 133f.

²⁸ Für die einzelnen Referenzen, sowohl bildlich als auch literarisch zu den einzelnen Figuren, siehe Williams Lehmann, Phyllis / Lehmann, Karl, *Samothracian Reflections. Aspects of the Revival of the Antique*, Princeton 1973, S. 73f.



Abbildung 9

Es ist nicht überliefert, wer das Bildprogramm erstellt hat, aber sicherlich steuerte Isabella d'Este, so wie für die anderen Bilder auch, die Grundidee bei, wobei formale Vorlagen aus der Antike sowie literarische Referenzen einfließen.²⁹ Das Thema des Parnass' als Dekorationsmittel für Bibliotheken und Studioli wurde Ende des 15. Jahrhunderts zu einem humanistischen Topos.³⁰ Der *Parnass* fügt sich in die Tradition der Musendarstellung, die in Ferrara etwa 1450 einsetzte und Ausdruck in der ritualisierten Erotik des Musenprogramms des *studiolo* von Leonello d'Este war, Onkel von Isabella, in Belfiore bei Ferrara, aber auch bei dem *Tempietto delle Muse* im *Palazzo Ducale* von Urbino. Auch der Mythos von Venus und Mars ist das Subjekt einer langen und vielfältigen Tradition von Darstellungen und Interpretationen gewesen. Die Musen repräsentieren das Kontinuitätselement innerhalb der

²⁹ Mehr zu den literarischen Referenzen von Mantegnas Arbeit in Chambers, David / Martineau, Jane / Signorini, Rodolfo, Mantegna and the Men of Letters, in Martineau (ed.) 1992, S. 8-30.

³⁰ Vgl. Campbell, Stephen J., The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este, New Haven, London 2006, S. 120. Der amerikanische Kunsthistoriker Stephen Campbell hat die literarischen Referenzen der Bilder des *studiolo* wie kein anderer zuvor erforscht.

mit Leonello d'Este angefangenen Tradition der mythologischen Darstellungen für das *studiolo*, in dem sie als Evokation der klassischen Literalität fungieren.³¹

Sowohl in dem Pariser als auch in dem Wiener Ausstellungskatalog betrachtet man das Bild als eine Allegorie des Mantuaner Hofes, mit Francesco II. als Mars und Isabella als Venus, als eine Personifikation der liberalen Künste, was die Verwendung der heraldischen Farben bestätigen würde.³²

Viel diskutiert wurde die These, ob das Bild vom VII. Canto der Odyssee inspiriert wurde. Während Förster das Bild als eine Zelebration von Venus und Harmonie interpretiert hat, haben Wind und später auch Jones dieses als eine allegorisierte Form des Mythos von Mars, Venus und Vulkan getreu der Homerschen Tradition gedeutet und die erotische und laszive Komponente im klaren Kontrast zu der Interpretation von Tietze-Conrat unterstrichen.³³

Verheyen und Lightbown haben dagegen den *Parnass* als eine Darstellung im Einklang mit der neoplatonischen Gegenüberstellung zwischen himmlischer und irdischer Liebe gesehen.³⁴

Eine Interpretation, die auch Gombrich teilte, wenngleich er mehr den heiteren Charakter der Darstellung hervorhebt.³⁵

Für Verheyen ist allerdings die Inspiration nicht Homer sondern Mario Equicola, mit seinem *Libro de Natura d'Amore*. Das Buch, an dem Equicola fast 20 Jahre lang gearbeitet hatte, wurde im Jahr 1525 mit einer Widmung an Isabella veröffentlicht. Er behandelt darin das Thema der Natur der Liebe, in dem er die Geschichte der Verbindung von Mars und Venus, aus der Anteros, die Virtusliebe, hervorgeht, nacherzählt.³⁶ Venus ist hier die himmlische Venus, Beschützerin der Musen und der Künste.

³¹ Vgl. Campbell, Stephen J., Mantegna's *Parnassus*: Reading, collecting and the *studiolo*, in Neher, Gabriele / Sheperd, Rupert (eds.), *Revaluating Renaissance Art*, Aldershot 2000, S. 69-83, hier S. 72.

³² Ferino-Padgen (Hrsg.) 1994; Christiansen, Keith, *The Studiolo and Late Themes in Martineau* (ed.) 1992, S. 418-426, hier S. 421. Für die Identifikation von Isabella mit Venus siehe den Brief von Battista Fiera in Jones 1981, S. 193-198.

³³ Vgl. Wind 1948, S. 9f.; Jones, Richard, „What Venus did with Mars?": Battista Fiera and Mantegna's *Parnassus*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLIV, 1981, S. 193-198; Tietze-Conrat 1949, S. 126-130. Bei Tietze-Conrat stützt sich allerdings die gesamte Interpretation des *Parnass* auf eine falsche Prämisse. Wenn sie schreibt: „*The Parnassus decorated a wall of the drawing room which the most selected society of Italy frequented; it was accessible to everybody, visible at any hour, in any mood (...) Isabella's many and in part very intimate, letters do not offer the slightest clue to indicate that she had ever deviated from the behaviour considered proper in a Renaissance court*“, verkennt sie nicht nur die Bedeutung des Raumkomplexes des *studiolo*, sondern auch die ambivalente Rolle Isabellas, gestützt auf die Vorstellung einer vermeintlich lustfeindlichen und bigotten höfischen Gesellschaft. Tietze-Conrat 1949, S. 130. Mehr dazu hier im Text und für den Quellennachweis Luzio / Renier 1903.

³⁴ Verheyen 1971, S. 30f; Lightbown 1986, S. 186f.

³⁵ Gombrich, Ernst H., *An Interpretation of Mantegna's 'Parnassus'*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 26, 1963, S. 196-198, hier S. 197.

³⁶ Equicola, Mario, *La redazione manoscritta del Libro de natura de amore di Mario Equicola, [1525]*, a cura di Laura Ricci, Roma 1999. Über Equicolas Panegyricum an Isabella d'Este in dem Traktat

Mir erscheint es logisch, das Bild als eine Darstellung der Union von Mars und Venus, Francesco II. und Isabella zu deuten. Durch deren Zusammenkunft unter dem positiven Einfluss der Planeten – Merkur ist die anthropomorphische Darstellung des planetarischen Einflusses³⁷ – florieren die Künste, vor allem die Musik, die vollkommenste von allen. Die Kunst wird zelebriert, in dem ein analoges schöpferisches Prinzip in der Natur unterstellt wird. Mantegna gibt der mythologischen Metapher der Analogie zwischen dem kreativen Akt der Natur und dem der Kunst die Form der antiken Modelle, in dem er antiquarische Arbeit in dem Quellenfundus leistet.³⁸

Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend von Andrea Mantegna³⁹

Am 13. Juni 1502 schreibt Isabella an Lorenzo da Pavia, um ein Bild von Mantegna zu bestellen „von derselben Qualität des anderen Bildes“⁴⁰. Obwohl sich in der betreffenden Korrespondenz keine sichere Angabe befindet, gibt es einen allgemeinen Konsens darüber, dass es sich dabei um das Bild der Minerva handeln muss.

Bei Minervas Darstellung handelt es sich um die Bearbeitung eines dem *Parnass* ähnelnden Themas, dennoch unterscheiden sich Komposition und Darstellung stark voneinander, so dass eine gegensätzliche Bildkommunikation entsteht. Das ist, meiner Einsicht nach, das beeindruckendste Bild des gesamten Zyklus und sicherlich einer der Höhepunkte von Mantegnas Meisterhaftigkeit, außerordentlich wegen seiner Farben, der Feinheit der Pinselstriche sowie des Reichtums an Details.

Es ist das Bild eines arrangierten Chaos, sträubend von bizarren Elementen, eine Mischung aus künstlerischer Virtuosität und mythologischer Allegorie. So, wie der *Parnass* durch Laszivität und Frivolität charakterisiert ist, so dominiert in diesem Bild Strenge. Die

siehe den Kommentar von Kolsky, Stephen, An Unnoticed Description of Isabella d'Este's Grotta in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 52, 1989, S. 232-235. Mario Equicola war Isabellas Tutor (1508-1519) und ihr Sekretär (1519-1522). Fast seine gesamte literarische Produktion ist strategischen politischen Motiven untergeordnet, gezielt auf die Justierung seiner Stellung innerhalb der Höfe von Ferrara und Mantua. Mehr dazu in Kolsky, Stephen, Mario Equicola. The real courtier, Geneva 1991.

³⁷ Lauren Soth diskutiert die Ikonologie Merkurs im Rahmen einer Deutung zweier Bilder von Correggio. Vgl. Soth, Lauren, Two Paintings by Correggio, in The Art Bulletin, XLVI, 1, 1964, S. 539-544.

³⁸ Vgl. Soth 1964.

³⁹ CS Nr. 208 „*E più un quadro di pittura posto al lato sinistro dell'entrata della Grotta, di mano di Andrea Mantegna, nel quale è dipinto la Vertù che scaccia li Vitii, fra li quali è vi l'Ocio condotto dalla Inercia et l'Ignorantia portata dall'Ingratitudine et Avaritia.*“ Tempera auf Leinwand, 1,59 m x 1,92 m, um 1499-1502, Paris, Musée du Louvre.

⁴⁰ Zuletzt zitiert in Brown, Clifford M. „Digest of the Correspondence Concerning the Paintings Comissioned for the Studiolo in the Castello (1496-1515), in Campbell 2006, Appendix II, S. 289.

vorherrschenden Themen der beiden Werke – Genuss und Tugend – stehen somit im Kontrast, allerdings nicht im Widerspruch.



Abbildung 10

Die Szene spielt in einer von Arkaden umschlossenen Landschaft, und die Figuren bewegen sich absteigend in der Diagonale von links nach rechts. Ein von Wiesengrün überzogenes Steinplateau bricht in einem Sumpf ab, durch den die Laster fliehen müssen. Daphne auf der linken Seite hat eine Schriftrolle um den Körper geschlungen. Darauf ist ihr Appell in mehreren Sprachen zu lesen, um die universelle Botschaft zu betonen.⁴¹ In Korrespondenz dazu weht am rechten Bildrand, vor der Felsenmauer, in der die „Mutter der Tugenden“⁴² gefangen gehalten wird, ein Spruchband.⁴³ Von der linken Seite stürmt Minerva in kriegischer Aufmachung herbei, um die verschiedenen Laster zu verjagen. In der Hand hält

⁴¹ „AGITE PELLITE SEDIBUS NOSTRIS FOEDA HAEC VICIORUM MONSTRA VIRTUTUM COELITUS AD NOS REDEUNTUM DIVAE COMITES“ (Kommt göttliche Begleiterinnen der Tugenden, die ihr zu uns zurückgekehrt seid vom Himmel, vertreibt diese grausigen Monster der Laster von unseren Gefilden. - Übersetzung in Ferino-Padgen (Hrsg.) 1994 S. 213) Weiter unten findet sich der Spruch auch auf pseudo-griechisch und pseudo-hebräisch.

⁴² Campbell 2000, S. 79.

⁴³ „ET MIHI VIRTUTUM MATRI SUCCURITE DIVI“ (Und mir, der Mutter der Tugenden, eilt zu Hilfe ihr Götter - Übersetzung in Ferino-Padgen (Hrsg.) 1994 S. 213).

sie eine gebrochene Lanze.⁴⁴ Über die Identität der drei jungen Frauen in feinsten Gewändern gibt es verschiedene Meinungen. Aufgrund der von Mantegna verwendeten Darstellungsmittel zur Charakterisierung der Laster, scheint es mir plausibel, dass es sich um Begleiterinnen der Minerva handelt. Die Körperhaltung sowie deren Blick sind eher in die Ferne gerichtet, so dass deren Ziel nicht die Jagd der Venus ist, sondern die Befreiung der Gefangenen, von der das Spruchband stammt. Auf sie ist auch der Blick der Minerva gerichtet. Nach dieser Deutungslogik handelt es sich um drei der Tugenden, die auf die Erde zurückkehren, wie Daphne mit ihrem Spruchband angekündigt hat – in blau die *Giustizia*, die Gerechtigkeit mit Schwert, in der Mitte die *Fortezza*, die Stärke mit den Attributen der Säule, der Keule und dem Löwenfell und rechts die *Temperantia*, die Mäßigung mit den zwei Krügen, um Wein mit Wasser zu verdünnen. Somit lassen sich die zwei in festliches Gewand gekleideten weiblichen Figuren in der Bildmitte als Begleiterinnen der Tugenden deuten, möglicherweise handelt es sich um *Prudentia* und *Castità*.

Hinter Daphne stürzen Felsen ein, am Himmel ziehen anthropomorphe Wolken entlang. Vor Daphne flieht eine Satyrmutter, ein Kind hinter sich herziehend und drei andere auf dem Arm. Über ihr fliegt ein Schwarm Putten mit Schmetterlingsflügeln sowie Pfeilen und Bögen. Die nackte weibliche Figur mit wedelndem Schleier gilt als *Luxuria*, die Mutter aller Laster. Sie steht auf dem Rücken eines Zentauren und wird von diesem weggeführt. Rechts von ihnen trägt ein Satyr einen Putto auf dem Arm, und am rechten Bildrand bilden die *Ignorancia*, die *Avaricia* und die *Ingratitudo* eine wahre Monstergruppe. Auf der linken Seite von ihnen trägt ein affenartiger Hermaphrodit die Samen der bösesten Laster, die er verkörpert, *immortale odium / fraus et malizae* – unsterblicher Hass, Betrug und Boshaftigkeit. Links daneben die *inertia* und das *otium*, am Seil von der *inertia* gehalten. Links am Uferrand die Inschrift „*otia si tollas / periere / cupidinis arco*“ – aus Ovids *Remedia amoris* ermöglicht die Identifikation der Figur.⁴⁵

Daphne spielt am linken Bildrand eine zentrale Rolle in dieser Komposition. Sie wird ohne Apoll dargestellt, es handelt sich somit um eine so genannte genuine Darstellung, was ein

⁴⁴ Üblicherweise wird das als Symbol des erfolgreichen Kampfes gedeutet. Die Szene stellt jedoch eine Jagd und keinen Kampf dar. Porçal deutet es demnach als den Verzicht der Sapiencia auf den aktiven Kampf und hält es für eine ikonologische Erfindung Mantegnas, da keine literarischen Referenzen bekannt sind. Porçal, Peter, Le allegorie del Correggio per Isabella d'Este, in Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes Florenz, 28, 1984, S. 225-276, hier S. 251f. Correggio hat dieses emblematische Motiv von Mantegna übernommen und in seine Allegorie der Tugenden inkorporiert. Siehe unten im Text.

⁴⁵ „Kannst du das Nichtstun meistern, so ist es um Cupidos Bogen geschehen.“ Ovid, Heilmittel gegen die Liebe. Die Pflege des weiblichen Gesichts, lateinisch und deutsch von Friedrich Walter Lenz, Berlin 1960, Vers 139, S. 30-31. Verheyen vermutet, dass Equicola der Autor der *invenzione* gewesen sei, unter anderem aufgrund seiner umfangreichen Sprachkenntnisse. Verheyen 1971, S. 27f.

Novum in der Malerei des Cinquecento darstellt, ohne die Intensität der Symbolik ihres Kampfes um die Tugend zu schmälern.⁴⁶ Mantegna gibt die gewaltsame Transformation Daphnes in einen Baum in seiner ganzen Dramatik wieder, anders als die blumige Idealisierung der halb-menschlichen, halb-pflanzlichen Figur von Pollaiuolo und später von Rubens.⁴⁷ Diese unidealisierte aber individualisierte Wiedergabe der Daphne ist ein Beleg für die Tatsache, dass Isabella sehr wohl nicht-konforme Mytheninterpretationen zu schätzen wusste, wenn sie der Bildprogrammatik des *studiolo* dienten. Daphne fungiert als kontrastierendes Element zu der bewegten Figur der Minerva, die mächtige Göttin der Weisheit, die einzige Rettung in diesem ikonologischen Programm, das zugleich wie ein ideologisches Manifest wirkt.

Nach Campbell ist die visualisierte Form einer mythischen Erfindung die Übersetzung eines verbalen Textes, die dadurch zu einem eigenen Text wird.⁴⁸ Das Bild subsumiert die Funktion des Wortes in einem Prozess der Transformation des Wortes in Bilder. Es handelt sich um das Bild gewordene Wort. Mantegna zeigt hier nicht nur seine *diligentia* sondern auch seine *eloquentia*. Man könnte von einer Worthaftigkeit der Bilder Mantegnas sprechen, die offensichtlich ein faszinierendes Element für Isabella d'Este war.⁴⁹ Allerdings sollten die Bilder „gelesen“ werden. Mantegna und der Autor der *invenzione*, als „typische“ Repräsentanten des italienischen Cinquecento, trauten den Bildern keine Eindeutigkeit zu und fügten Wörter hinzu. Diese waren die helfende Kraft der Kunst, um dem *concetto* bzw. der *invenzione*, Ausdruck zu verleihen, wie Vasari formulierte.⁵⁰ Durch das Wort werden die anomalen Körper zu eindeutigen Zeichen moralischer Verworfenheit ohne jegliche Möglichkeit von Ambiguität und Ambivalenz. Mögen sie zwar Kreaturen „undefinierter Natur“ sein, ihre Symbolik ist aber eindeutig. Cennino Cennini erläutert in seinem Ende des

⁴⁶ Even, Yael, Daphne (Without Apollo) Reconsidered: Some Disregarded Images of Sexual Pursuit in Italian Renaissance and Baroque Art, in *Studies of Iconography* 18, 1997, S. 143-159

⁴⁷ Peter Paul Rubens, *Apoll und Daphne*, Musée Bonnat, Bayonne; Antonio del Pollaiuolo, *Apoll und Daphne*, National Gallery London.

⁴⁸ „But mythic invention, especially in visual form, is more than just a superfluously elaborate vehicle for a text; it is also a text of its own, and one that might productively be in tension with any verbal text that it ‘translates’.” Campbell 2006, S. 156.

⁴⁹ Charles Hope behauptet im Zusammenhang mit dem Auftrag an Perugino, dass die ganze Angelegenheit um Peruginos Bild zeigt, wie wenig Isabella über den Unterschied zwischen Text und Bild wusste: „Given the nature of the program, could Perugino have done any better? He at least would certainly have endorsed Cellini’s comment that ‘Many things are beautiful enough in words which do not work well when they are actually executed’.“ Hope, Charles, *Artists, Patrons, and Advisers in the Italian Renaissance*, in Lytle, Guy Fitch / Orgel, Stephen (eds.), *Patronage in the Renaissance*, Princeton 1981, S. 293-343, hier S. 319. Zur Textualität der Renaissance-Malerei siehe Kaufmann, Georg, *Zum Verhältnis von Bild und Text in der Renaissance*, Opladen 1980.

⁵⁰ „(...) aiutando l’arte con le parole, per esprimere il suo concetto” Vasari, Giorgio, *Le Vite de’ più eccellenti pittori scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e del 1568*, edizione a cura di Roberta Bettarini e Paola Barocchi, Firenze 1966, 2 Voll., hier Vol. 1, S. 93.

14. Jahrhunderts geschriebenen *Libro dell'Arte*, dass die Malerei ein höchster kreativer Akt sei, die nicht bloß limitiert sei auf das, was die Natur erschafft, sondern das Recht und die Möglichkeit hat, Elemente aus der Natur zu transformieren.⁵¹ Mantegna zeigt *deformatas* so, wie man sie nicht sehen sollte, um zu zeigen, wie das Laster die Menschheit deformiert. Das Hässliche steigert die Ausdrucksintensität des Bildes in einer selten erreichten Form der Renaissance-Malerei.

***Kampf der Keuschheit gegen die Wollust* von Pietro Perugino⁵²**

Das Bild wurde von Pietro Vannucci gemalt, den man Il Perugino nannte, weil man fälschlicherweise annahm, dass er aus Perugia stammte.⁵³ In kaum einem anderen Werkauftrag verdeutlicht sich die Beharrlichkeit und die Sammelleidenschaft von Isabella d'Este so klar wie bei den Verhandlungen um das Bild von Perugino, die in einer umfangreichen Korrespondenz überliefert sind.

⁵¹ „(...) un'arte che si chiama dipingere, che conviene aver fantasia e operazione di mano, di trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che non è, sia. E con ragione merita metterla a sedere in secondo grado alla scienza e coronarla di poesia. La ragione è questa: che 'l poeta, con la scienza che ha, il fa degno e libero di potere comporre e legare insieme sì e no come gli piace, secondo sua volontà. Per lo simile al dipintore dato è libertà poter comporre una figura ritta, a sedere, mezzo uomo mezzo cavallo, sì come gli piace, secondo sua fantasia.” Cennini, Cennino, *Il libro dell'arte*, [14. Jh.], commentato da Franco Brunello, Vicenza 1971, S. 4.

⁵² CS Nr. 202 „*E più un altro quadro di pittura appresso el sopra scritto nella medema facciata di mano del già Pietro Perugini, nel quale è dipinto diversi amorini et altre varie figure de nimfe stimulate da detti amori con alcuni alberi e verdure.*” Tempera auf Leinwand, 1,58 m x 1,80 m, 1505, Paris, Musée du Louvre.

⁵³ Die falsche Angabe wurde von Vasari in der ersten Ausgabe seiner *Vite* verbreitet. In Wirklichkeit stammte er aus einem kleinen Dorf in der Nähe von Perugia, Castel della Pieve. Vgl. Canuti, Fiorenzo, *Il Perugino*, 2 Voll., Siena 1931, hier Vol. I, S. 1f. Canuti korrigierte auch sein Geburtsjahr, nämlich 1450, und nicht, wie von Vasaris Angabe beeinflusst, 1446. (Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino Firenze 1550, 2 Voll., Torino 2006, hier Vol. I, S. 4).



Abbildung 11

Nach schwierigen Verhandlungen kommt es im Jahr 1503 zum Vertragsabschluss, aber erst zwei Jahre später erhält sie das Bild. Dazwischen liegen unzählige Vermittlungen von ihren Agenten, um den langsamen und eigenwilligen Perugino zu drängen, das Bild zu realisieren, und zwar so, wie die Markgräfin es bestellt hatte.⁵⁴ Agostino Strozza wird beauftragt, über die Fortschritte zu berichten, damit das Bild auch würdig sei, neben den anderen Bildern zu hängen.⁵⁵ In einem Brief vom 1. März 1505 versichert er ihr ein letztes Mal, darüber zu wachen, dass die in der *invenzione* enthaltenen Anweisungen von Perugino befolgt werden.⁵⁶

⁵⁴ Zusammenfassend für die Korrespondenz vor allem mit Agostino Strozza, ihrem Mittelsmann im Fall Perugino, siehe zuletzt Brown in Campbell 2006, Appendix II, insbesondere S. 290f.

⁵⁵ „(...) *ch'el habbi ad essere de sorte ch'el potrà stare al parangone de li altri*.“ Isabella an Agostino Strozza 1.2.1505, zitiert in Brown in Campbell 2006, Appendix II, S. 296. Der Begriff „*paragone*“ aus der Alltagssprache entnommen und als *terminus technicus* für den Rangstreit der Künste und der Künstler in der Fachliteratur verwendet. Zum Begriff *paragone* in der Traktatliteratur des Spätmittelalters siehe Lepper, Katharina Barbara, Der „Paragone“. Studien zu den Bewertungsnormen der bildenden Künste im frühen Humanismus: 1350-1480, Bonn 1987.

⁵⁶ „*Di quanto per una sua lettera novamente la me advertisse di curar che non sia alterato il disegno suo né mutata la forma de la instructione mandata al Perugino credo V. E. non haverà alcuna molestia (...) e il quadro si compia secondo la informatione che di tutto mi dette m. Paris nostro*.“ Zitiert in Luzio, 1909, S. 86.

Nach dem Erhalt des Bildes kann Isabella d'Este ihre Enttäuschung nicht verbergen, gerade im Vergleich mit Mantegnas Bild.⁵⁷

Einige Forscher nahmen die Korrespondenz, die dieses Bild betrifft, zum Anlass, um zu zeigen, dass sie sich mehr für das Subjekt als für die Qualität der Bilder interessierte.⁵⁸

Andere waren der Ansicht, dass Isabellas Vorstellungen von mythologischen Darstellungen die Kreativität des Künstlers unterdrückte, angesichts der Tatsache, dass sie nach enervierenden Verhandlungen und Anweisungen dann doch enttäuscht über das Resultat war.⁵⁹ In der Tat waren die mythologischen Themen für Isabella sehr wichtig, Perugino dagegen fremd. Die „Langsamkeit“ mit der er das Bild fertigte, könnte eher mit den Schwierigkeiten begründet werden, die er mit dem Thema hatte, als mit einer seiner Charaktereigenschaften: Die paganen Mythen standen im Gegensatz zu seiner tiefen Religiosität.⁶⁰

Das Bildprogramm ist als einziges der *studiolo*-Bilder voll dokumentiert, es wurde im Vertrag vorgegeben und wahrscheinlich von Paride de Ceresara formuliert.⁶¹ Zu dem Kontrakt gehörte auch eine erwähnte Zeichnung, die verloren gegangen ist. Dieser Vertrag mit der auf so detaillierter Weise formulierten *invenzione* ist ein einzigartiges Dokument der profanen Kunst der italienischen Renaissance und auch wieder ein Beleg dafür, wie pedantisch und einengend sich Isabellas Vorstellungen, Anforderungen und Wünsche auf das Schaffen der Künstler auswirken konnte; für uns bietet das heute eine außerordentliche Quelle für die Rekonstruktion humanistischer Ikonographie.⁶²

Im Mittelpunkt der Bildhandlung steht der Kampf von Minerva und Diana gegen Venus und Amor und fügt sich in die Tradition von Petrarcas Triumph der Keuschheit.⁶³ Die Tatsache, dass im Jahr 1502 Paride de Ceresara, der Autor der *invenzione*, Isabella das Buch von Mario

⁵⁷ An Perugino am 30.6.1505 (ASMn, AG, Copialettere, b2994, l18, c18v) und an Angelo Tobalio am 4.7.1505 (ASMn, AG, Copialettere, b2994, l18, c18/v).

⁵⁸ Kolsky, Stephen, Images of Isabella d'Este in Italian Studies 39, 1984, S. 47-62, hier S. 54

⁵⁹ Bereits zitiert Hope 1981, S. 319.

⁶⁰ Über Peruginos vermeintliche Langsamkeit berichtet Francesco Malatesta Isabella d'Este in einem Brief vom 23.9.1502, „*l'è homo longo, et, per modo de parlare, quasi mai non finisce opera ch'el comenza, tanta è la lunghezza sua*“ und schlägt ihr als Alternative Filippino Lippi oder Sandro Botticelli vor. Zitiert in Canuti 1931, Vol. II., S. 209. Zu Peruginos Religiosität siehe Guidoni, Enrico, Tra incredulità e devozione. La religiosità di Pietro Perugino, in Teza, Laura (a cura di), Pietro Vannucci il Perugino. Atti del Convegno Internazionale di studio, Perugia 2000, S. 441-448.

⁶¹ Ferino-Padgen (Hrsg.) 1994, Original S. 228f., Übersetzung S. 224f. Zu der Praxis der vertraglichen Vereinbarungen zwischen Künstler und Klient, siehe Baxandall, Michael, Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, [Oxford 1972], Frankfurt am Main 1977, S. 9f.

⁶² Zum Urteil über Isabella siehe Hope 1981, S. 308.

⁶³ „*La poetica nostra inventione, la quale grandemente desidero da voi esser dipinta, è una Battaglia di Castità contro di Lascivia, cioè Pallade e Diana combattere virilmente contro Venere e Amore (...)*“ Aus dem Vertrag zitiert in Ferino-Padgen (Hrsg.) 1994, S. 228.

Equicola *De mulieribus* empfiehlt, ist allerdings ein Hinweis darauf, dass sich das Bild mit seinen ambivalenten Elementen in die Tradition der Tugendddarstellung einfügt.⁶⁴

Die Landschaft am Horizont der Kampfszene zeigt eine Welt, die vor Amor kapituliert, in der die Feinde der Tugenden regieren.⁶⁵

Liebenwein behauptet, dass Peruginos Bild das einzige ist, in dem die Tugend unmissverständlich dominiert.⁶⁶ Die *invenzione* formuliert aber das Kräfteverhältnis eindeutig: „Und Pallas soll gleichsam in ihrem Siege über Amor erscheinen (...)“. Und weiter im Text heißt es: „Auch Diana muß sich in ihrem Kampfe gegen Venus gleichermaßen siegreich zeigen(...)“.⁶⁷ Der Dualismus der Kräfte führt zu einem Gleichgewicht und nicht zu einer einseitigen Dominanz. Für die patriarchalische Ordnung der Gesellschaft der Renaissance war die starke, widerstandsfähige Frau mit ihrem geschützten Körper gefährlicher als die sexuell „verfügbare“ Frau. Außer Venus sind alle Verbündeten von Cupido männlich, während die von Minerva und Diana weiblich sind. Eros wird mit der männlichen aggressiven Kraft gleichgesetzt, die in der *invenzione* Feind der Keuschheit genannt wird. Minerva und Diana sollen männlich kämpfen, *virilmente*, das nicht nur männliche Eigenschaften bezeichnet, wie im heutigen Sinn, sondern die männliche und die

⁶⁴ Equicola Mario, *De Mulieribus*, [1501], a cura di Giuseppe Lucchesini, Pina Totaro, Pisa, Roma 2004. Das Traktat behandelt die Frage nach den Unterschieden zwischen den Geschlechtern, die nach Equicola einen sozialen und kulturellen Ursprung haben. „*Qua re eandem originem idemque habere principium viri feminaeque animam et corpus, non video posso dubitari.*“ (S. 24) und weiter: „*et sic illa feminis naturalis libertas aut legibus interdicta aut consuetudine intercisa, usuque absoluta restringitur aboletur extirpatur, cum vivendi diversa sit ratio.*“ (S. 30) [Ich glaube also, man könnte nicht bezweifeln, dass die Seele und der Körper der Männer und der Frauen einen identischen Ursprung und Beginn haben (...) und somit ist die natürliche Freiheit den Frauen entweder von den Gesetzen verhindert oder getrennt vom Alltag und gelöst vom Nutzen, erlöscht, löscht sich, entwurzelt sich aufgrund der unterschiedlichen Lebensarten.] Die philosophischen Gedanken sind von Porträts von Frauen als *exempla* der Tugenden begleitet. Isabella d'Este wird für ihre musikalische Begabung gelobt, die sich mit „überirdischen“ (*supra mortalem*) körperlichen Attributen und göttlicher Lebensführung paart. (S. 38). Über die Empfehlung von Paride de Ceresara an die Markgräfin ist ein Brief vom 6.4.1501 von Equicola an Margherita di Cantelmo, der das Traktat gewidmet ist, im ASMn aufbewahrt. (zitiert S. 61). Dass Isabella eine Leidenschaft für Musik hatte, ist auch durch die zwanzigjährige Korrespondenz mit dem Instrumentenbauer Lorenzo da Pavia belegt, bei dem sie immer wieder Instrumente bestellte. Vgl. Brown, Clifford M., *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia. Documents for the History of Art and Culture in Renaissance Mantua*, Geneva 1982.

⁶⁵ „*The landscape beyond the foreground battle shows a world which has capitulated to Amor: it is the world of the Metamorphoses, of sexually aggressive male divinities and beleaguered females, where Jupiter reigns among the 'Enemies of Chastity'.*“ Campbell 2006, S. 177.

⁶⁶ Liebenwein 1977, S. 116.

⁶⁷ „*E Pallade vol parere quasi di avere come vinto Amore (...) Et Diana, al contrasto de Venere devene mostrarsi eguale nella Vittoria.*“ Aus dem Vertrag in Ferino-Padgen (Hrsg.) 1994, Original S. 228f., Übersetzung S. 224f.

weibliche Virtuosität vereint.⁶⁸ Campbell sieht darin die Darstellung eines Konflikts um die Ambivalenz des Konzepts von Keuschheit, insbesondere über das, was er „*gender of chastity*“ nennt, eine geschlechtliche Konnotation des Begriffs Keuschheit.⁶⁹ Isabellas Vorstellung des Lebens war zwar von einer binären Opposition der Geschlechter dominiert, aber sie wusste, wie man sich Freiräume zwischen den Erwartungen und den Stereotypen der Geschlechterrolle schafft, und wie man sie ausnutzt. Sie musste mehrmals die Rolle ihres abwesenden Ehemanns annehmen und ihr ganzes Leben lang eine öffentliche Rolle einnehmen.⁷⁰

Ihr Ehemann Francesco wiederum beklagte sich gelegentlich über ihre Unabhängigkeit: „Wir schämen uns, eine Frau bekommen zu haben, die mit ihrem eigenen Kopf handeln möchte.“⁷¹ Paradoxerweise könnte diese Überschreitung der den Geschlechtern gesetzten Grenzen als aktive Umsetzung des Prinzips der Keuschheit verstanden werden, als Verzicht der weiblichen „Leichtigkeit“ zugunsten der „virilen“ Praxis der *virtus*. Das Bild zeigt eine Reihe weiblicher Figuren, die sich männlich verhalten, jedoch ist es gerade die Praxis der *virtus*, nämlich die Verteidigung der Keuschheit, die den Figuren das Attribut „viril“ verleiht.

Die gewaltsame Szene ist nicht nur Metapher der Gewalt der Leidenschaften sondern auch Ausdruck der realen Situation, in der sich das italienische Territorium befand. Das Bild suggeriert dabei, dass beide Gewaltsphären verbunden sind und zwar durch die Ordnungsstruktur der Geschlechter.

Die Krönung von Lorenzo Costa⁷²

Während der Verhandlungen mit Leonardo, Bellini und Perugino, suchte Isabella im November 1504 neue Maler für ihr *camerino*. Der Protonotar Anton Galeazzo Bentivoglio, einer ihrer Berater, empfahl ihr den aus Ferrara stammenden Lorenzo Costa, der sich in

⁶⁸ Ferino-Padgen (Hrsg.) 1994, S. 228f. Über den Topos der Virilität von virtuoson Frauen siehe Jordan, Constance, *Renaissance Feminism. Literary Texts and Political Models*, Ithaca, London 1990, insbesondere S. 34f.

⁶⁹ Campbell 2006, S. 171.

⁷⁰ Floriano Dolfo ein Berater Francesco II, schreibt am 10.1.1497 zum Tode von Isabellas Schwester Beatrice: „*Cossì como I. Ilma Madonna Marchesana, sopra ogni altra donna che hogi al mondo spiri sola seti aliena da ogni costume et inclinamento femineo et, sbandite tute le levitate et sensualitate di che ne sono per natura le donne copiose, vi sete accostata a li virtuosi et constanti acti virili, mediante li quali può vostra Excellentia più presto esser in lo savio et costante collegio de li homini che nel mobile armento de le donne annumerata (...)*“ Zitiert in Dolfo, Floriano, *Lettere ai Gonzaga*, a cura di Marzia Minutelli, Roma 2002, hier Lett. XXXV, S. 114.

⁷¹ „*Abbiamo vergogna di avere per nostra sorte una moglie che vuol fare di suo cervello.*“ Zitiert in Bellonci, Maria, *Appunti per un ritratto di Isabella d'Este*, in *Civiltà Mantovana*, I, 4, 1966, S. 5-13.

⁷² CS n. 201 „*E più un quadro di pittura di mano dil già m. Lorenzo Costa pittore con diverse figure dentro che è dallato della finestra a man destra e con verdure dentro et una incoronatione.*“ Tempera und Öl auf Leinwand, 1,565 m x 1,90 m, 1505-1506, Paris, Musée du Louvre.

Bologna durch mehrere Arbeiten für die Familie Bentivoglio etabliert hatte. Daraufhin schrieb sie einen Brief an Paride de Ceresara, den Autor der *invenzione*.⁷³ Darüber äußerte sich Adolfo Venturi negativ, die *invenzione* sei nicht klar genug gewesen, enthielt zu viele Elemente, „der Humanist wollte zu viel auf einmal sagen“.⁷⁴

Nach dem Tod Andrea Mantegnas stellten die Gonzaga Lorenzo Costa als Hofmaler ein.⁷⁵ Die meisten Arbeiten wurden ihm von Francesco und dessen Sohn Federico in Auftrag gegeben.

Die Handlung spielt sich in einer lieblichen Landschaft ab, dem Harmoniegarten, und ist eine Hymne auf die Genüsse der Künste und Wissenschaften, für die doch das *studiolo* geschaffen worden war. Die Krönungsszene ist in eine Lichtung aus der Mitte leicht nach rechts versetzt. Eine sitzende junge Frau hält einen stehenden Putto, der wiederum eine andere junge Frau in feinem rot-weißem Gewand mit einem Kranz krönt. Zwei Figuren rechts und links im Bild „bewachen“ die Szene: ein Krieger in Rüstung, Apoll oder Kadmos, und Diana, die Göttin der Keuschheit. Kadmos, Gemahl der Harmonie, galt in der Antike, gleich Hermes-Merkur als Beschützer der Künste, Literatur und Musik. Die Präsenz der Tiere unterstützt den Symbolismus der Figuren von Kadmos und Diana, das Rind steht für Beharrlichkeit, das Schaf für Unschuld.

⁷³ Am 15.11.1504 schreibt Isabella an Paride de Ceresara „*Messer Paris. La invention vostra non ne potria più piacere como fa. Laudamo la promteza et gallantaria del ingegno vostro et commendatovi de la diligentia et prestezza usati in servirni. Desideraissimo essere cossì bene servite da li pictori, ma el desiderio seria vano; bisogna che acceptamo da loro quello che voleno o scianno. Per fare schizare questa fabula a vostro modo, mandarino lì a vui uno pictore acìò che'l Bolognese non possi errare.*“ (ASMn, AG, Copialettere, b2994, 117, c46v).

⁷⁴ „*La rappresentazione, secondo i modi prescritti da Paride de Ceresara, non ha alcuna chiarezza. L'umanista volle dir troppo.*“ Venturi, Adolfo, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1915, Vol. VII, 3, S. 796.

⁷⁵ Für die Bedeutung und Implikationen des Begriffs *pittore da corte* an den italienischen Höfen und die Rolle der Hofmaler in dem Patronagesystem siehe die bereits zitierte grundlegende Studie von Martin Warnke (Warnke 1996) und zuletzt die kritische Präzisierung von Welch, Evelyn, *Painting as Performance in the Italian Renaissance Court*, in Campbell, Stephen J. (ed.), *Artists at Court. Image-making and Identity 1300-1550*, Chicago 2004, S. 19-45.



Abbildung 12

Unter Kunsthistorikern herrscht Uneinigkeit, ob es sich bei dem Bildsujet um eine Allegorie oder um eine Darstellung von Isabellas Hof handelt. Mit dem Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts erwachenden Interesse für die Figur von Isabella d'Este, und zum Teil deren Idealisierung, wurde das Bild als die Darstellung ihres Hofes gedeutet, die zentrale Figur in Rot soll sie selbst gewesen sein. Luzio bemerkte hingegen, dass es wohl keine Hinweis gäbe, dass es sich bei der zentralen Figur um Isabella handeln würde: Es fehlten äußerliche Ähnlichkeiten und Attribute, die sie von den anderen Figuren abheben und ihr damit eine historische Konnotation verleihen würden.⁷⁶ Allerdings schließt die Tatsache, dass die Figur Isabella äußerlich nicht entsprach, nicht aus, dass es sich um eine mythologische oder eine historische Figur handelt, die sie repräsentieren soll. Battista Fiera beispielsweise identifizierte Isabella in dem Bild des Parnass durch die Logik der poetischen Substitution.⁷⁷

⁷⁶ Luzio, Alessandro, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-1628. Documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Milano 1913, S. 207.

⁷⁷ Für die Dokumente siehe Jones 1981, S. 193-198.

Die musizierenden Figuren wurden von Fenlon und Silva als griechisch bestimmt.⁷⁸ Der linke Musiker mit einem Turban hält ein Monochord, das ihn als Pythagoras erkennen lässt. Die Figur Pythagoras, der die Prinzipien der musikalischen Harmonie mit einem Monochord demonstriert, war den Musiktheoretikern der Renaissance sehr wohl bekannt.⁷⁹ Er ermöglichte die Übertragung der Prinzipien der musikalischen Harmonie zu der Kosmologie: Die Musik und der Kosmos sind beide von Prinzipien universeller Harmonie dominiert. In Costas Bild wendet Pythagoras den Blick von der Venus und Cupidos Gruppe ab, und sein Mund ist offen, als ob er sprechen oder etwas intonieren würde.

Ich betrachte das Bild als eine mythologische Allegorie, in der die Figuren mythologische oder historische Personifizierungen sind. Auch hier ist die Struktur des Bildes eine textuelle. Es gibt strukturelle und thematische Beziehungen zu der *Tabula Ceбетis*, einem griechischen Text, der humanistischen Kreisen um 1500 bekannt war, und den auch Isabella besaß.⁸⁰ Die Humanisten zählten das Werk aufgrund seines moralischen Anspruchs zur didaktischen Literatur und schätzten es als Vorbild für eine tugendgerechte Lebensführung. Die *Tabula* als Kompendium der ethischen und pädagogischen Lehre von Pythagoras Nachfolgern konzipiert, ist als eine der wichtigsten Quellen der Antike für die Anerkennung der Malerei als Teil des philosophischen Diskurses verstanden worden. Die *Tabula* postuliert, mit den in ihr enthaltenen Bildbeschreibungen als Vermittler moralphilosophischer Ausführungen, die epistemologische Wirkung des bildlichen Verfahrens. Als eine Quelle der *picta philosophia* fügte sich die *Tabula* in die Renaissancediskussion zur Kunsttheorie und die Phänomenologie des *ut pictura poesis* ein. Eine Vielfalt von *volgarizzamenti* und Ausgaben in Prosa wurden verfasst.⁸¹ Die von Aldo Manuzio vermutlich zwischen 1501 und 1503 verlegte Ausgabe trägt den Titel „*opus morale, et utile omnibus et praecipue adolescentibus*“.⁸² Das Werk wird sowohl als ein didaktisches Instrument zum Erlernen der griechischen Sprache als auch zur Moralbildung eingesetzt:

⁷⁸ Fenlon, Iain, Music and Learning in Isabella d'Este's Studioli, in Mozzarelli, Cesare / Oresko, Roberto / Ventura, Leandro (a cura di), La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550, Atti del Convegno Londra-Mantova 1992, Roma 1997, S. 353-365; Silva, R., Strumenti musicali alla greca e all'antica nel Rinascimento in Settis, Salvatore (a cura di), Memoria dell'antico nell'arte italiana, 2 Voll., Torino 1984, Vol. 1, S. 361-374, hier S. 369.

⁷⁹ Fenlon in Mozzarelli / Oresko / Ventura (a cura di) 1997, S. 358.

⁸⁰ Das Werk des griechischen Philosophen Kebes aus Theben, Sokrates-Schüler. IB Nr. 45 „*Item le Medaglie di Sabeto scritte a mano coperte di veluto negro in ottavo*.“

⁸¹ Das Theorem der Analogie zwischen Dichtung und Malerei geht auf Horaz zurück und wird in die Traktate des 16. Jahrhunderts aufgenommen und Teil der humanistischen Kunsttheorie. Für einen exhaustiven Überblick siehe Lee, Rensselaer W., Ut pictura poesis: The humanistic Theory of Painting, in The Art Bulletin, XXII, 4, 1940, S. 197-269.

⁸² Schleier, Reinhart, Tabula Ceбетis oder „Spiegel des Menschlichen Lebens / darin Tugend und untugend abgemalet ist“. Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert, Berlin 1973, hier S. 16 und S. 140.

„Dann wo jhr zu Ohren vnd Herten fassen werdet / was euch wird für getragen werden: so werdet jhr klug vnnd selige Leut werden: Wo nicht / so werdet jhr / als vnverständige / vnseelige / raue vnnd vngeschickte Leut / ein armseliges Leben führen.“⁸³

Die Bilder und deren Beschreibungen sind die *conditio sine qua non* des pädagogischen Gehalts der *Tabula*. In der *volgare*-Ausgabe von Daniele Barbaro schreibt Petruccio Ubaldini, die Intention des Werkes sei, den Mensch zu einem guten Ziel zu lenken durch eine Malerei, die schrittweise gute und schlechte Taten zeigt.⁸⁴ Eine lateinische Paraphrase der *Tabula* von Giovanni Battista Pio war Isabella gewidmet und Galeotto del Caretto, am Hof der Monferrato, der jahrelang mit Isabella korrespondierte, verfasste eine Edition in *volgare*, *Dialogo sopra la pictura de la vita humana*.⁸⁵ Die *Tabula* eignete sich als Impulsgeber sowohl thematischer als auch bildlicher Natur für das ikonographische Programm des *studiolo*.

„B. Sihest du weiter / sprach er / vor demselben Waldt einen ort / der einen bedunckt / eine lustige Wissen / vnd gar liecht vnnd helle zu sein? A. Freylich. B. Sihest du mitten in der Wissen auch ein andern Zaun / vnd ein ander Thor? A. Ja / sagt ich: Wie heist aber der ort? B. Der seligen wohnung / sprach er. Denn da halten sich alle Tugenten vnd die Seligkeit auff. A. Ohne Zweifel ist der ort gar lustig. (...) Dann sihest du wol jenen Weg / der auff di höch hinauff führt / da das Schloß ist aller der Zäun? Da sitzt nun im eingang auff einem hohen Stul eine Matron / eines bestendigen alters / schön / vnd fein gezieret / doch ohne überflüssiges gepräng / vnd mit einem grünen Krantz gar hübsch gekrönet. Das ist nun die Seligkeit. A. Wann aber einer dahin kommen ist / was thut sie? B. Sie / die Seligkeit / vnd die andern Tugenden mit einander / krönen jhn mit jhrer krafft / als einen der gewaltige kämpffe hat ausgestanden.“⁸⁶

Die moralisierende Landschaft, in der sich die Krönung abspielt, stellt das Ideal des Erreichens der *virtus* durch die Praxis der Künste dar, mit *virtus* ist hier auch der spirituelle Frieden gemeint, den man erreicht, wenn man die Erregung der Seele besiegt hat.

⁸³ Deutsche Übersetzung der *Tabula Cebetis* von Willibald Pirckheimer, Frankfurter Ausgabe von 1606. Zitiert in Schleier 1973, S. 143-155, hier S. 146.

⁸⁴ „(...) *ordinare l'animo humano ad un conveniente et ottimo fine, proponendo una pittura nella quale si scorga di grado in grado quelle vicende degli uomini, ricordando le buone et le cattive. Se io non m'inganno non è piccola cosa questa, anzi è la somma del tutto d'onde ogni nostro bene dipende.*“ Ubaldini, ein Florentiner am englischen Hof der Mitte des Cinquecento, widmete an Cosimo I de' Medici, 1552, ein *volgarizzamento* der *Tabula* von Daniele Barbaro verfasst. Vgl. Benedetti, Stefano, *Itinerari di Cebete. Tradizione e ricezione della Tabula in Italia dal XV al XVIII secolo*, Roma 2001, S. 256f., hier S. 279.

⁸⁵ Benedetti 2001, S. 114f. Giovanni Battista Pio, Tutor von Isabella im Jahr 1496, widmete ihr seine Version in Examen der *Tabula Cebetis* (heute aufbewahrt in der Bibliothek Capilupi in Mantua). Vgl. Luzio / Renier 1903, S. 189.

⁸⁶ Pirckheimer in Schleier 1973, S. 150-151.

Campbell identifiziert die zentrale Figur als Sappho und diese wiederum mit Isabella, die als zehnte Muse bezeichnet wurde.⁸⁷ Zehnte Muse war auch eine häufig verwendete Epitheta für Sappho.⁸⁸ Das Fehlen der Lyra, das bekannteste Attribut von Sappho, hat wahrscheinlich dazu geführt, dass die Identifikation mit Isabella nicht zum allgemeinen Konsens wurde. Zu bemerken sei an dieser Stelle, dass in diesem Frühstadium der Bildung einer Ikonographie von Sappho die Lyra noch kein essentielles Attribut war. Isabella selbst besaß ein 1497 in Ferrara veröffentlichtes Buch von Jacopo Foresti da Bergamo *De claris celestique mulieribus*.⁸⁹ Das Kompendium über berühmte Frauen enthält zwei Beschreibungen und Porträts von Sappho. In beiden fehlt die Lyra als Attribut. Auch in Boccaccios Eclogues finden wir Elemente der Konzeption von Sappho, die in der Krönung enthalten sind.⁹⁰ Die Ikonographie der Landschaft und der Szenenaufbau des Bildes stammen aus dem Eclogue Boccaccios XII., die Hügel von Nysa sind das Refugium – so wie das *studiolo* – vor den Gefahren der irdischen Welt. Das Lernen und das Studieren ermöglichten Sappho das Erreichen der Hügel. Die von Venus und Cupido überreichte Krone symbolisiert ihren Triumph als Poetin, aber auch den größten Gewinn ihrer literarischen Verdienste, die *felicitas* als Schutz vor irdischen Sorgen.

Sappho ist die Personifikation der melancholischen Liebe sowie der einsamen Kontemplation der Natur und des Kosmos, und diese Dimension der Kontemplation repräsentiert die therapeutische Kraft der Musik und Liebespoesie. Gerade das ist es, was ihr trotz der inneren Tragik der Figur das Erreichen der Harmonie ermöglicht: Sappho bekommt die Krone der *beatitudine* von Venus und Cupido als Anerkennung ihrer künstlerischen Verdienste. Pythagoras stellt letztlich die Homologie zwischen musikalischer und kosmischer Harmonie dar und dient der Identifikation der Landschaft mit dem Garten der Harmonie. In dieser Hinsicht ist dann die Krönung tatsächlich eine Darstellung des *studiolo*.⁹¹

⁸⁷ Battista Guarino Brief von 1493 und in Mario Equicola *Nec Spe Nec Mutu*, veröffentlicht in Mantua 1513. Vgl. Campbell 2006, S. 245.

⁸⁸ Zuerst einem Epigramm Platons zugeschrieben und später von der Palatinischen Anthologie - einer poetischen Sammlung, stark verbreitet und intensiv rezipiert von den Literaten an den Höfen von Ferrara, Mantua, Bologna und Florenz - übernommen.

⁸⁹ IB Nr. 9. „Item un libro delle donne illustri di frate Filippo da Bergamo in foglio coperto di coramo rosso.“ Es wurde die Ausgabe konsultiert: Boccaccio, Giovanni *De mulieribus claris*, [1361], a cura di Vittorio Zaccaria, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio a cura di Vittore Branca*, 12 Voll., 10. Vol., Milano 1967, hier XLVII Saffo, S. 190-193.

⁹⁰ Boccaccio, Giovanni, *Bucolicum Carmen*, [1361], a cura di Giorgio Bernardi Perini, in Branca 1967, Vol. 5./2, hier Egloga XII, S. 833-845.

⁹¹ Auch für die Konzeption der *invenzione* von beiden Bildern von Costa, sowie für die gesamte Bildprogrammatik des *studiolo*, spielte Equicola eine entscheidende Rolle, wie Kolsky plausibel zeigt. Kolsky 1991, S. 103f.

Die ikonographischen Wurzeln dieses Bildes von Costa sind, wie auch beim Bild von Perugino, in der von Paride da Ceresara formulierten *invenzione*, zu finden, während sich beide stark von den Bildern des Mantegna unterscheiden.

Das Reich des Comus von Lorenzo Costa⁹²

Als Costa an der *Krönung* arbeitete, war der *Comus* schon in Planung, er sollte von Mantegna ausgeführt werden.⁹³ Mantegna starb aber noch im selben Jahr, und Lorenzo Costa trat seine Nachfolge als Hofmaler an. Es ist den Untersuchungen von Brown zu verdanken, dass das Bild nicht mehr bloß aufgrund einer Vermutung gänzlich Lorenzo Costa zugeschrieben werden kann⁹⁴ und dass fraglich ist, ob Costa die Vorlage von Mantegna benutzte.⁹⁵

Am 15. Juli 1506 schrieb Giovanni Giacomo Calandra einen Brief an Isabella, in dem er ihr Teile des Bildes beschreibt, das Mantegna aus Krankheitsgründen nicht vollenden kann. Darin seien der Gott Comus, eine nackte und eine bekleidete Venus, zwei Amoren, Janus und Merkur, der drei andere Figuren verjagt, dargestellt. Die Zeichnung sei noch nicht vollendet, aber sehr schön.⁹⁶

Die Darstellung im *Comus* korrespondiert mit der Beschreibung von Calandra. Costa malt das Bild, wie in der *Krönung*, mit Tempera, ohne Öl zu benutzen. Der *Comus* wirkt wie in einen *sfumato* eingetaucht. In einem Brief an Florimond Robertet beschreibt Francesco Gonzaga Costa wie folgt: „von der Handführung vielleicht sanfter (*dolce*) und zarter (*soave*) als Mantegna“.⁹⁷ *Dolce* und *soave* sind die Attribute der Künstler der *maniera moderna*. Diese Qualitäten von Costa sind für die Deutung des Bildes nicht nur insofern relevant, dass sie charakteristisch für die Malweise von Costa sind, sondern vor allem deshalb, weil sie Teil eines ästhetischen und sozialen Wertekomplexes sind, der die höfische Kultur in diesem präzisen historischen Moment definiert.

⁹² CS Nr. 206 „*E più un altro quadro a man sinistra della finestra di mano di m. Lorenzo Costa in lo qual è dipinto un arco triomphale et molte figure che fanno una musica con una fabula di Leda.*“ Tempera auf Leinwand, 1,525 m x 2,385 m, um 1510-11, Paris, Musée du Louvre.

⁹³ Brief von Mantegna an Isabella am 13.1.1506 „(...) *Ho quasi finito di dessignare la instoria di Comos di Vostra Excellentia, quale andarò seguitando quanto la fantasia mi aiuterà (...)*“ (ASMn, AG, Autografi, b7, c146r).

⁹⁴ Brown, Clifford M., „Comus, Dieu des Fêtes: Allégorie de Mantegna et de Costa pour le Studiolo d'Isabella d'este-Gonzague“ in *La Revue du Louvre et des Musée de France*, XIX, 1969c, S. 31-38.

⁹⁵ Venturi 1915, Vol. VII, 3, S. 804; Béguin (ed.) 1975, S. 44; Ferino-Padgen (Hrsg.) 1994, S. 238.

⁹⁶ „*Ho voluto veder la tabula in quale sono designate queste figure. El dio Como, doi Veneri, una vestida l'altra nuda, doi amori, Jano cum la invidia in brazo subspengendola fora, Mercurio et tre altre figure messe in fuga da esso Mercurio: ge ne manchano anchora altre ma el disegno de queste è bellissimo.*“ Zitiert in D'Arco, Carlo, *Delle Arti e degli artefici di Mantova. Notizie raccolte ed illustrate con disegni e documenti*, 2 Voll., Mantova 1857, hier Vol. 2, Doc. 80, S. 65f.

⁹⁷ „(...) *forsi di mane più dolce et suave che non era quella di Mantegna*“ Zitiert in Negro, Emilio / Roio, Nicoletta, *Lorenzo Costa 1460-1535, cat.*, Modena 2002, S. 20.

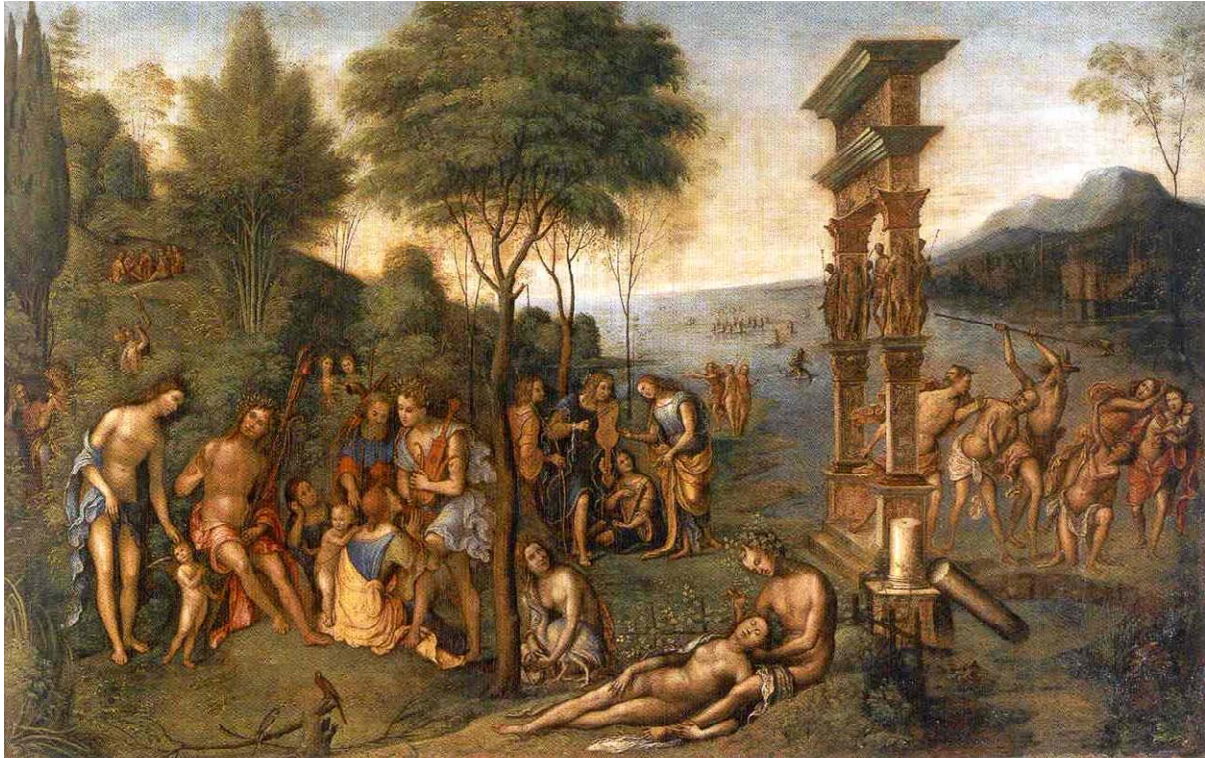


Abbildung 13

Der Schauplatz des Bildes ist eine von einem Fluss geteilte Landschaft, an dessen Ufer sich ein Triumphbogen befindet. Auf dessen rechter Seite jagt Merkur die Laster. Der Bogen markiert die Grenze des sakralen Reiches des Comus. Dieser, der Gott der nächtlichen Festlichkeiten und sinnlichen Genüsse, sitzt inmitten des Haines und disputiert mit der himmlischen Venus. Zwischen Comus und Venus befindet sich der kleine Anteros. Comus hält dabei zwei Fackeln, seine symbolischen Attribute. Dem Betrachter den Rücken zugewandt sitzt Venus auf dem Boden mit dem kleinen Amor an der Seite. Fast in der Bildmitte befindet sich ein Paar, eine schlafende Nymphe und ein liebkosender, mit Pflanzen bewachsener gehörnter Jüngling, Janus, der gleichzeitig das Tor bewacht. Daneben befindet sich eine weibliche Figur, die Stivini in dem Inventar als Leda identifizierte.⁹⁸ Das junge Paar könnte dabei eine Gefährtin von Diana sein, die von Dionysos verführt wird. Die Natur hat für das vereinte Paar ein Bett aus Wein und Efeu geschaffen.

Die literarische Vorlage ist Philostratos *Eicones*, und somit kann als wahrscheinlich angesehen werden, dass auch das Programm für dieses Bild von Paride de Ceresara entworfen wurde.⁹⁹ In dem ersten Buch beschreibt Philostratos Comus als Gott der Hochzeitsfeierlichkeiten.¹⁰⁰

⁹⁸ CS Nr. 206. Siehe auch Fußnote 92 in diesem Kapitel.

⁹⁹ Aus einem Brief vom 12.12.1515 von Isabella an Girolamo Ziliolo in Ferrara: „già più anni, prestassimo al sig. Duca [ihr Bruder Alfonso d'Este] una certa operetta de Philostrato che tracta de

Niccolò Zorzi zitiert in einem Aufsatz über die Ausgabe des Werks von Philostratos von Demetrio Mosco einen Brief an Isabella d'Este, in dem das Werk als würdig für ihre *grotta* bezeichnet wird. In ihm heißt es, das Werk sei in doppelter Hinsicht würdig, zum einen wegen seiner Qualitäten an sich, also literarischer Natur zum Beispiel, zum anderen, weil es ein geeignetes Instrument für das Darstellungsprogramm des *studiolo* liefere.¹⁰¹ Die *Eicones* von Philostratos, bekannt in Italien seit dem 15. Jahrhundert, hatten in humanistischen Kreisen dank der die Sinne anregenden Beschreibungen großen Erfolg. Durch die Anregung der Sinne wird die Liebe erreicht: Sie ist Mittel zu Gleichgewicht und Harmonie des Kosmos.¹⁰² Die Schönheit ist somit inhärenter Teil der Liebe.

Die Darstellung besingt die dionysische Sensualität und ist als programmatischer Kontrast zu dem Bild auf der gegenüberliegenden Seite konzipiert, nämlich die *Krönung* Isabellas, in der die Überlegenheit der Künste und der Wissenschaft proklamiert wird. Das Bild ist eine weitere Etappe auf der Reise einer Regentin und der bildlichen Darstellung ihres Werdens; Spiegel ihrer Bewegung und Ausdruck des Suchens nach adäquaten Formen ihrer Darstellung. Die doppelte Anwesenheit der Venus verleitete dazu, das *studiolo* als Schauplatz des allegorischen Kampfes zwischen irdischer und himmlischer Liebe zu interpretieren, es handelt sich jedoch um die Bewegung eines Werdens und nicht um eine binäre Opposition.¹⁰³

Der *Comus* fügt sich in die Diskussion der höfischen Gesellschaften ein, in denen die Liebe und deren Definition eine entscheidende Rolle in der Herausbildung einer Selbstdarstellung und Selbstrepräsentation einnehmen, die nicht von moralischer Starrheit geprägt war, wie von manchen Interpreten angenommen wurde.¹⁰⁴ Der *Comus* ist die bildliche Darstellung eines

pictura, quale noi avevamo facta tradurre dal greco per mes. Demetrio abitante qua; et acadendone ora bisogno di vedere alcune cose che gli sono scritte dentro, pregatovi vogliati vedere di farla ritrovare et mandarcela similmente col consentimento del predicto sig. Duca. Mario nostro, dice averla vista nel studio di S. Ex. Et in sue proprie mani.“ Zitiert in Luzio / Renier 1903, S. 22. Es handelt sich um die *Icones* von Philostratos in der Übersetzung von Demetrio Mosco. Konsultiert wurde allerdings nicht die Aldiner Ausgabe von Mosco, heute in der Cambridge University Library, die eher ein *volgarizzamento* als eine Übersetzung ist, sondern: Philostratos, *Die Bilder*, [nach 219 v. C.], deutsch/griechisch, herausgegeben von Otto Schönberger, München 1968. Siehe dazu, Koortbojian, Michael / Webb, Ruth, *Isabella d'Este's Philostratos*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 56, 1993, S. 260-267. Es folgen mehrere Bittbriefe, um das Werk wieder zurück zu bekommen. Siehe Luzio / Renier 1903, S. 22f.

¹⁰⁰ Philostratos, herausgegeben von Schönberger, 1968, S. 89f.

¹⁰¹ Zorzi, Niccolò, Demetrio Mosco e Mario Equicola: un volgarizzamento delle „*Imagines*“ di Filostrato per Isabella d'Este, in *Giornale Storico Letteratura Italiana*, CLXXIV, 1997, S. 522-530. IB Nr. 50 „*Item le Image di Filostrato volgari in ottavo scritte a mano coperte di coramo rosso.*“

¹⁰² Siehe zuletzt Castelli, Patrizia, *L'estetica del Rinascimento*, Bologna 2005, S. 175f.

¹⁰³ Vgl. Wind 1948, S. 45f.

¹⁰⁴ Die philosophischen Überlegungen über die Natur der Liebe von Mario Equicola *Libro de natura de amore* spielen eine große Rolle in dieser Darstellung. In dem Traktat, in dem die Liebe als die Ursprungskraft der Natur besungen wird, behandelt Equicola die wichtigsten Texte der literarischen Produktion aus den letzten drei Jahrhunderten und grenzt sich dabei von der Rigidität mancher

„sozialisierten Eros“ und das symbolische Element der Formung einer sozialen Identität durch den poetischen, musikalischen und philosophischen Diskurs der Liebe.¹⁰⁵ Bacchus ist hier, entgegen der geläufigen Darstellungen, nicht streng konnotiert, was seine Anwesenheit ambivalent erscheinen lässt. Es zeigt, wie Bacchus durchaus seinen Platz innerhalb der modernen poetischen Ikonologie haben könnte. Die Distinktionslinie verläuft demnach nicht zwischen irdischer und himmlischer Liebe sondern zwischen körperlichem Sensualismus und höfischer Gesellschaftlichkeit. Mit anderen Worten ist der *Comus* die bildliche Darstellung der Integration beziehungsweise der Assimilation von Bacchus durch einen transformativen Prozess seitens der höfischen Gesellschaft.

Allegorie der Tugenden und Allegorie der Laster von Correggio¹⁰⁶

Es gibt keinerlei schriftliche Referenz in Isabellas Korrespondenz über die von Antonio Allegri, genannt Correggio, wie die kleine Stadt in der Nähe von Parma, aus der er stammte, gemalten Allegorien.¹⁰⁷ Die Bilder für Isabella d'Este waren sein größter Säkularauftrag. Man weiß nicht, wann die Gemälde entstanden sind. Sicher ist, dass sie erst nach dem Umzug in die *Corte Vecchia* angefertigt worden sind, und dass sie in dem neuen Raum für das *studiolo* seitlich der Eingangstür aufgehängt wurden. Es gibt einige Zeichnungen, die in Verbindung mit den Bildern analysiert wurden, insbesondere *Studie für die Allegorie der Tugenden*, heute in Paris im Musée du Louvre und *Allegorie der Laster*, heute im British Museum in London.¹⁰⁸

Die häufigste Interpretation besagt, dass es sich bei der *virtus* um Minerva handelt, die von den moralischen und intellektuellen Tugenden begleitet wird.

Autoren in deren Verdammung der Liebe als Gefahr ab, wie z.B. von Battista Campo Fregoso, und die starre binäre Opposition von Anteros und Amor, die z.B. von Petro Edo formuliert wurde. (Equicola [1525], a cura di Ricci 1999, Libro primo, c 8rf., S. 217-288).

¹⁰⁵ Siehe auch Campbell 2006, S. 219.

¹⁰⁶ CS Nr. 204 „Di piu dui quadri posti dal capo della porta nell'entrata di mano del già Antonio da Correggio, in un die quali è dipinto l'istoria di Apollo et Marsia, nell'altro è tre virtù, cioè Fortezza, Giustitia et Temperantia, le quali insegnano ad un fanciullo a misurare il tempo acciò possa esser coronato di lauro et acquistare la palma.“ Tempera auf Leinwand, 1,49 m x 0,88 m und 1,49 m x 0,882 m, um 1530, Paris, Musée du Louvre.

¹⁰⁷ Siehe zuletzt die Monographie, Ekserdjian, David, Correggio, New Haven, London 1997.

¹⁰⁸ Popham, Arthur Ewart, Correggio's Drawings, London 1957, S. 96f.



Abbildung 14

In der *Allegorie der Tugenden* thront inmitten einer Landschaft eine weibliche Figur. Das Schutzschild mit dem Kopf der Meduse, der Ziegenhaut und der Drache ermöglichen es, sie als Minerva zu identifizieren. Minerva hält in einer Hand die abgebrochene Lanze und in der anderen ihren abgenommenen Helm; ihr linkes Bein ruht auf dem Schwanz eines Drachens. An ihrer linken Seite hockt eine Frau mit den Attributen der vier Kardinaltugenden: das Löwenfell der Stärke, das Schwert der Gerechtigkeit, die Schlange der Vorsehung und das Zaumzeug der Mäßigung. Rechts hockt eine in den Himmel blickende Frau, die Astrologie, sie hält einen Zirkel und zeigt damit auf einen Globus. Vor ihr steht ein nackter Putto. Über Minerva schwebt ein Genius, der einen Lorbeerkranz über ihrem Haupt hält. Über diesem schweben drei weitere Genien, der linke spielt eine Lyra, der rechte eine Trompete. Minerva, die personifizierende Tugend, begleitet von den moralischen und intellektuellen Tugenden, triumphiert und wird gekrönt mit einem Lorbeerkranz und erhält die Siegespalme.

Für Porçal ist die gebrochene Lanze der Minerva kein Symbol eines gewonnenen Kampfes sondern der Verzicht auf einen aktiven Kampf. Die *Sapientia* triumphiert über die *Ignorantia* und die Laster durch ihre Überlegenheit und nicht durch eine aktive Konfrontation.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Porçal 1984, S. 251.



Abbildung 15

Bei der *Allegorie der Laster* wird ein bärtiger Mann von drei Frauen festgehalten und misshandelt. Die eine kitzelt ihn mit einer Schlange, die zweite bläst ihm laut ins Ohr, die dritte kneift ihm ins Bein bzw. zieht ihm die Haut ab. Das könnte Marsya sein, weshalb Stivini das Bild als die Geschichte von Apoll und Marsya kennzeichnet. Im Vordergrund ist ein kleiner, lächelnder Satyr wiedergegeben, der Weintrauben hält. In Stivinis Inventar wird das Bild als eine „Geschichte von Apoll und Marsya“ beschrieben.¹¹⁰ Im Allgemeinen wird angenommen, dass es sich bei der männlichen Figur um einen Silen handelt und die Szene den Dionysiaken entnommen sei.¹¹¹ Im Kontrast zu der anderen Allegorie ist diese eine Darstellung der Disharmonie und des Unwissens. Die Referenz ist die sechste Eclogue von Virgil, in der der schlafende betrunkene Silen von zwei Satyrn, Cromide und Mansillo, und der Nynfe Egle überfallen wird.¹¹²

Vasari beurteilte Correggio zwar als talentiert, aber zugleich auch als isoliert und provinziell und seine Malweise als außerhalb der modernen Strömungen aus Rom.¹¹³ Vasari, ein Zeitgenosse von Correggio, behauptet in einer falschen Annahme, er sei gestorben ohne je Rom gesehen zu haben, was schade sei, denn das hätte sicherlich sein Talent zu anderen Werken geführt.¹¹⁴ Campbell aber zeigt, wie Elemente aus Raphaels Arbeiten von Correggio transformiert worden sind, so dass die Frage ob er tatsächlich je in Rom gewesen sei, irrelevant ist.¹¹⁵

¹¹⁰ CS Nr. 204. Siehe Fußnote 106 in diesem Kapitel.

¹¹¹ Der Satyr Silen war der Mentor des jungen Bacchus (griech.: Dionysos) der gewöhnlich als betrunkene Gestalt dargestellt wurde.

¹¹² Virgil, *Bucolicon liber*, [um 40 v. C.], Ecloga VI, Silenus, in *Opera omnia, ex editione heyniana*, Vol. I., London 1819, S. 93f.

¹¹³ Vasari [1550] 2006, Vol. 2, S. 561-564. Auch Chastel attestiert ihm eine „provinzielle Abgeschlossenheit“ (Chastel 1961, Bd. 2, S. 74). Vasari lieferte in seiner *Vite*, das diskursive Modell eines Zentrums als Ort der künstlerischen Erneuerungen und eine Peripherie als Ort der Ruckständigkeit. Vgl. Castelnovo, Enrico / Ginzburg, Carlo, *Zentrum und Peripherie*, in Bellosi, Luciano (et al.), *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, 2 Bde., [Torino 1979], Berlin 1987, Bd. 1, S. 21-91, hier S. 44. Siehe dazu auch die kritische Stellungnahme von Romano, Giovanni, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana*, Vol. 6,1, Torino 1981, S. 3-85.

¹¹⁴ Zu der Kontroverse siehe Gould, Cecil, *The Paintings of Correggio*, London 1976, insbesondere S. 23f. und S. 41f.

¹¹⁵ Campbell nennt übrigens das Bild die *Allegorie der Philosophie* und deutet das Bild als eine Transformation der Allegorie der Gerechtigkeit von Raphael aus der *Stanza della Segnatura* im Vatikan. Das Schema dieser Allegorie hätte eine Korrespondenz in der Allegorie der Gerechtigkeit von Raphaels Fresken an der Decke der *Stanza della Segnatura* im Vatikan, gerade was die Stellung des Puttos betrifft. (Campbell 2006, S. 229 und S. 236). Siehe dazu beispielsweise Joost-Gaugier, Christiane L., *Raphael's Stanza della Segnatura. Meaning and Invention*, Cambridge 2002. Auch Lauren Soth hatte auf eine ikonographische Parallele zu Raphaels Arbeiten aus der *Stanza della Segnatura* hingewiesen, und zwar auf die pädagogische Einsetzung der Figur von Marsya, um sinnliche Impulse und Leidenschaften zu symbolisieren. Vgl. Soth 1964(a), S. 298. Es geht auch nicht um die Erstellung eines vermeintlichen *ranking* von Künstlern, die Charles Hope dazu verleitete,

Die Frage ist, warum Stivini die Bilder wie folgt beschreibt: „(...) von denen das eine die Geschichte von Apollo und Marsyas darstellt, das andere die drei Tugenden, Stärke und Gerechtigkeit (...).“¹¹⁶ Offensichtlich interpretierte Stivini das Bild so, wie es für einen Zeitgenossen typisch gewesen ist, und zwar dadurch, dass er sich ein ihm bekanntes Detail oder narratives Element herausgriff, in diesem Fall den *topos* von der geschundenen Marsya. Die Geschichte von Marsya ist in den Metamorphosen VI von Ovid nacherzählt.¹¹⁷ Ein alter Satyr, Silen, wird, während er schläft, gefangen und gezwungen, über die Natur des Kosmos zu singen. Correggio hat sich vom Thema des Laokoons für die *Allegorie der Laster* inspirieren lassen. Porçal gelang es, für diese Darstellung die Gravierung von Giovanni Antonio da Brescia als Vorlage zu identifizieren.¹¹⁸ Die leidende Figur repräsentiert einen der bedeutungsvollen *topoi* des Bildprogramms des *studiolo*: Das Thema der durch Emotionen erzeugten psychischen Schmerzen und die Notwendigkeit, diese zu bändigen. Porçal hält die drei Laster für die Furien, was die Darstellung der mentalen Qual stringenter erscheinen lässt. Dementsprechend deutet er das Bild als eine Allegorie der Leidenschaften und deren Kontrolle. Das ritterliche Epos *Orlando furioso* dient hier als Referenz für die bildliche Darstellung des Menschen als Opfer der Gewalt der Leidenschaften.¹¹⁹ Die charakterisierenden Elemente – die Nacktheit, der dichte Bart, der Wald – sind die verwendeten Stilmittel, um den Wahnsinn darzustellen. Allerdings ist es schwer, die ironische Komponente, trotz der pathetischen Elemente, die die Darstellung enthält, zu ignorieren, wie

Costa und Leobruno als „*the old-fashioned artists favoured by Isabella*“ zu bezeichnen. Charles Hope, Federico II. Gonzaga as a Patron of Painting, in Chambers / Martineau (eds.) 1981, S. 73-75, hier S. 73. Inwieweit Isabella im Bilde über die zeitgenössische, vom Publikum hergestellte, Hierarchie war, zeigt, wie sehr sie an einem Bild von Perugino interessiert war. Über die Anerkennung Peruginos als einziger „*divin pictore*“ siehe Romano 1981, S. 26. Darüber hinaus stellte Romano fest, dass das ikonographische Programm des *studiolo* als eines der ersten Beispiele für die Setzung nationaler Maßstäbe innerhalb des figurativen Diskurses trotz der politischen Fragmentierung gilt. (Romano 1981, S. 28).

¹¹⁶ CS Nr. 204, siehe Fußnote 105 in diesem Kapitel, Übersetzung in Ferino-Padgen (Hrsg.) 1994, S. 274.

¹¹⁷ „*Fu Marsia in Frigia un Satiro Nomato, / fra i musici più degni 'l più perfetto / Nelle canne da vento il più lodato / O sia trombone, o piffero o cornetto. / Mentre fe' Apollo a' buoi pascere il prato, / Ebbe di questo suono molto diletto; / E fama fu, che Febo in questa parte / Sapesse più, che non discorre l'arte.*“ Marsya wird für ihren Stolz von Apoll bestraft und das Blut, das aus ihrem geschundenen Körper fließt, lässt den gleichnamigen Fluss entstehen. Ovid, *Le metamorfosi*, ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima, [Venezia 1584], 3 Voll., Milano 1805, hier Vol. 1, Libro VI, 235, S. 62.

¹¹⁸ Porçal 1984, S. 245. Über das Interesse von Isabella an einer Darstellung des Laokoon siehe die Korrespondenz mit Ludovico da Canossa, so den Brief aus Rom vom 7.3.1506: „*Alla quale significo N. S.re haver havuto el lacheonte & ponaresse in bel vedere in locho assai pubblico che dio volesse fusse in la grotta di v.s. come di tale immagine piu degna.*“ Zitiert in Campbell 2006, S. 239.

¹¹⁹ Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre, Bologna 1960. Vgl. Porçal 1984, S. 248f.

Campbell bemerkt.¹²⁰ Wie lässt sich sonst die spätere Hinzufügung des lachenden Puttos deuten, wenn nicht als einen ironischen Kommentar. Das linke Bein wird von der Pfote eines Schafs verdeckt, so dass der *putto* ein *satirino* geworden zu sein scheint, ein Element der Lächerlichkeit. Das Kind ist eine spätere Ergänzung Correggios: In der vorbereitenden Skizze, die von Porçal mit dem Bild in Verbindung gebracht und heute in British Museum aufbewahrt wird, fehlt es. Könnte der Kontrast zwischen Gewalt und Lächerlichkeit als eine Einladung gesehen werden, den Zuschauer zu einer Reaktion bzw. eigenen Meinung zu bewegen, und wenn ja, welche? Die Präsenz des Kindes könnte als Lizenzgeist, als eine Einladung zum Lachen gedeutet werden. Denn der Schlüssel zur Deutung liegt in der Kombination von Humor und Grauen. Es wäre nicht richtig, die historische soziale Dimension bei der Deutung von Correggios Bildern außer Acht zu lassen. Es gibt sicherlich eine inhärente Bildlichkeit der vorgestellten Themen ebenso wie eine inhärente Bildlichkeit der Künstler, aber die Kraft, die ein solch prägendes Erlebnis wie der *Sacco di Roma* durch die Truppen von Karl V. auf das kollektive Imaginarium ausübt, ist eine Zäsur in der Geschichte der italienischen Kultur und zeitgleich ein wichtiges Element für die Implikationen des gesamten Bildprogramms in Isabellas *studiolo*.¹²¹ Der *Sacco di Roma* war sicherlich eine Zäsur auch für Isabellas Selbstverständnis und Selbstdarstellung.

Soll das kontrastierende Paar von Humor und Grauen in eine Verbindung zu den schrecklichen Ereignissen in Rom gesetzt werden? Und könnte die Leichtigkeit des Kindes die Distanz des aus der Lombardei stammenden Correggio symbolisieren, der, anders als die Gonzaga, nicht in die Feindschaften involviert war? Campbell deutet dieses Element der Ironie als Ausdruck einer intendierten Distanz zu Raphaels Modellen und seiner Verbindung

¹²⁰ Campbell 2006, S. 234

¹²¹ Am 6.5.1527 marschieren die Heere Kaiser Karls V. und die Landsknechte von Karl von Bourbon in Rom ein. Papst Clemens VII. unterschreibt die Kapitulation und wird als Geisel in Castel Sant'Angelo gehalten, wohin er geflüchtet war. Es beginnt die Plünderung der Stadt, der so genannte *Sacco di Roma*. Die Einnahme und Plünderung der Stadt endet im Februar 1528, als die kaiserlichen Heere die Stadt in Richtung Neapel verlassen. Vgl. Schulz, Hans, *Der Sacco di Roma, Karls V. Truppen in Rom 1527-1528*, Halle 1894. Isabella befand sich für einen längeren Aufenthalt in Rom und war damit Zeugin dieser furchtbaren Tage. Der *Copialettere* von Isabella aus Rom ist verloren gegangen, dementsprechend sind wenige Originaldokumente von Isabella d'Este erhalten. Francesco Gonzaga beschreibt in einem Brief an Hofsekretär Calandra das „horrende Spektakel in Rom als ein solches, das Steine zum Weinen bringen kann.“ „*Ritrovandome in questa miseria et calamità de Roma ruinata, non posso scrivere a V.S. se non cose luctuosissime et de dispiacere incredibile, però fuggi quanto più posso de parlarne, perché ogni volta che ne vengo in consideratione me sento crepare l'anima et il core per la pietà che me viene de cossi horrendo spettacolo: il qual veramente commoverai li sassi ad lacrimare.*“ Zitiert in Luzio Alessandro, *Isabella d'Este e il sacco di Roma*, Milano 1908, S. 122.

zu, beziehungsweise Abhängigkeit von Rom.¹²² Auch könnte die Lombardei eine Alternative zu der kulturellen Zentralität von Rom geboten haben, von der selbstverständlich die Gonzaga profitiert hätten. Wenn auch die Gonzaga von den politischen Beziehungen mit Rom sehr wohl zu profitieren wussten, war ihre künstlerische Patronage schon immer auf die Emulation des Prestiges von Rom gerichtet.¹²³

In der *Allegorie der Tugenden*, der in den *Tarocchi*-Bildern, die als eine wichtige Quelle der Ikonologie der Grabkapelle Mantegnas in *Sant'Andrea* zu Mantua angesehen werden, erscheint Minerva als Philosophie. Überträgt man diese Deutung auf die *Allegorie der Tugenden* von Correggio, hat man der Frage nachzugehen, über wen die Philosophie gesiegt hat.

Ein tugendhaftes Leben, und zwar von Harmonie und Eleganz gekennzeichnet, sei angesichts des Schreckens notwendig. Nur durch eine aktive Umsetzung der *virtus* könne der Mensch der Willkür der Ereignisse widerstehen. Hinzu kommt, dass die dunklere Frau mit dem Kompass auf dem himmlischen Globus, die im Begriff ist, das Kind in das kosmologische Wissen einzuweisen, als Muse der Astronomie identifiziert werden kann. Das Bild ist somit die Darstellung des Mottos *sapiens dominabitur astris* aus dem bereits zitierten Dialog *Nec spe nec metu* von Mario Equicola.¹²⁴ Equicola hatte den Dialog in handschriftlicher Form Isabella d'Este im Jahr 1505 geschenkt.¹²⁵ Der Dialog endet mit der Akklamation Isabellas als *Fortunae domitrix*.¹²⁶

Trissino beschreibt Isabella in dem ihr gewidmeten Traktat *I ritratti*, folgendermaßen:

„Zunächst ist festzuhalten, dass sie sich selbst nicht höher schätzt, wenn sie viel geehrt wird, noch sich darüber erzürnt, wenn sie nicht gewürdigt wird; dass nicht Hochmut sie befiehl, weil sie eine hoch geschätzte und große Familie besitzt; noch des Überflusses wegen in all jenen Dingen, auf die menschliches Begehren sich richten kann, oder weil sie die Freiheit hat, alles in die Tat umzusetzen, worauf sie zufällig Lust verspürt. In ihrer geistigen Tiefe und Größe kümmert sie sich vielmehr wenig oder gar nicht um diese irdischen Dinge. Sie lässt sich im Gegenteil von der Vernunft leiten, ihre dem Himmel zugewandte Seele davon durchdringen und erkennt mit dem Auge der Seele viele von jenen Dingen, die im Hinblick auf unsere Sterblichkeit erwünscht sind. Und an ihnen erfreut sie sich, in ihnen findet sie ihre Ruhe.“¹²⁷

¹²² Campbell 2006, S. 229f.

¹²³ Siehe Campbell, Stephen J., Mantegna's Triumphs: The Cultural Politics of Imitation „all'antica" at the Court of Mantua, 1490-1530 in Ders. (ed.) 2004, S. 91-105.

¹²⁴ Für die Verwendung des Motto als *impresa* seitens Isabella siehe Luzio 1909, S. 865.

¹²⁵ Kolsky 1991, S. 93.

¹²⁶ „*Fortunae domitrix, salve Isabella. Sitque aeternum et immortale Nec spe nec metu.*“ Zitiert in Kolsky 1991, S. 97.

¹²⁷ „*E prima è da sapere, che, per essere molto honorata, non piu si stima, ne, per non essere appregiata, si sdegna; ne s'invaghisse, per havere famiglia honoratissima, e grande; ne per l'abondantia, che ha di tutte quelle cose, a le quali desiderio humano si possa appoggiare, ne per*

Die Bilder Correggios können demnach nicht nur als Abschluss des Bildprogramms des *studiolo* gesehen werden. Entsprechend der bildungstheoretischen Relevanz dieses Bilderensembles fungieren sie als ein bildlicher Kommentar nicht nur zu Isabellas öffentlichem und privatem Leben, sondern auch zu den Themen, die ihre lange Karriere als Kunstpatronin begleiteten. Sie sind die Hervorhebung der wichtigsten Thesen und Argumente: Bacchus und die Sensualität, die Naturbeherrschung, die Superiorität der intellektuellen Kräfte, die über das Chaos und die seelischen Erregungen siegen. In der *Allegorie der Tugenden* herrschen Harmonie und Gemütsruhe, wohl bewusst, wie prekär dieses Gleichgewicht ist.

Bibliothek

Der Kunsthistoriker Clifford M. Brown vermutet aufgrund eines Dokuments von Federico II. über die Aufbewahrung von Büchern in dem *studiolo*, dass die Bibliothek in dessen Holzschränken unter den Gemälden aufbewahrt wurde.¹²⁸ Vor dem Umzug muss sie sich aber in einem Raum in unmittelbarer Nähe der *grotta*, der entweder nur von dieser zugänglich oder mit demselben Schlüssel abschließbar war, befunden haben.¹²⁹ Der Raumkomplex bestand somit aus *studiolo*, *grotta*, einer inkorporierten Bibliothek und dem *giardino segreto*. Der Garten stellte die konzeptionelle Vervollständigung der tradierten Ideale aus der humanistischen Tradition dar.

Vermutlich zwischen den Jahren 1540 und 1542 ist das Inventar der Bibliothek ebenfalls von Odoardo Stivini angefertigt worden. Das Inventar, heute im *Archivio di Stato di Mantova* aufbewahrt, wurde zwischen den Jahren 1899 und 1903 von Alessandro Luzio und Rodolfo

l'abondantia, che ha di tutte quelle cose, a le quali desiderio humano si possa appoggiare, ne perché s'habbia libertà di poter metter in executione tutto quello, che ne l'appetito suo cadess di fare; anzi con una profondità, e grandezza di mente poco, o nulla di queste terrene si cura, ma, pigliando l'intelletto per guida, se ne penetra con l'animo al Cielo, e con l'occhio di quello discerne molte di quelle cose, ch'a la nostra mortalità sono contese; e di queste si gode, et in loro s'acqueta." Hirdt, Willi, Gian Giorgio Trissino, Porträt der Isabella d'Este. Ein Beitrag zur Lukian-Rezeption in Italien, Heidelberg 1981, S. 27 sowie Trissino, Gian Giorgio, I ritratti, [1524], in Tutte le opere, Tomo secondo, Verona 1729.

¹²⁸ Zuletzt Brown 2005, S. 146 sowie Campbell 2006, S. 270.

¹²⁹ Ein Brief von Giacomo Calandra vom 21.7.1516 erwähnt ein „*camarino della libreria*“. (Zitiert in Luzio / Renier 1903, S. 5) In einem Brief aus Mailand beauftragt Isabella d'Este Giacomo Calandra, sich den Schlüssel der *grotta* geben zu lassen, um ein Buch aus der Bibliothek zu holen. Zitiert in Yriarte, Charles, Le Studiolo de la Grotte (troisième article), in Gazette des Beaux-Arts, 37, 13, 1895, S. 382-398, hier S. 388. Siehe auch Brown 1985, S. 38.

Renier in *Giornale storico della letteratura italiana* veröffentlicht. Es ist explizit gekennzeichnet als *Inventar der Bücher von der Markgräfin Isabella d'Este*,¹³⁰ kann jedoch nicht als vollständig betrachtet werden. In der hinterlassenen Korrespondenz werden oft Verhandlungen über Werke geführt, die im Inventar nicht enthalten sind.¹³¹

Unter den zahlreichen Büchern und Handschriften befanden sich Texte auf Latein, Griechisch, Französisch, Spanisch, in *volgare*, ferner Prosa oder Dichtungen, unter anderem Werke von klassischen Autoren wie Seneca, Cicero, Ovid, Vergil, Cäsar, Terenz, Apuleio, Aristoteles, Aristide und Autoren des italienischen Literaturkanons des 14. Jahrhunderts wie Boccaccio und Petrarca sowie von zeitgenössischen Humanisten so Baldassare Castiglione, Mario Equicola, Jacopo Sannazzaro, Pietro Bembo, Niccolò da Correggio und Niccolò Liburnio.¹³² Isabella besaß neben der Bibel andere religiöse Schriften, zum Teil in wertvoll illuminierten Ausgaben.

Unter den Inventareinträgen fehlen allerdings Werke, die sie mit größerer Wahrscheinlichkeit besaß, da sie ihr gewidmet waren, wie Matteo Maria Boiardos *Orlando innamorato* und Ludovico Ariostos *Orlando furioso*, in dem Isabella mit rühmenden Worten beschrieben wurde. Vermutlich hatte sie die Bücher vor dem Verfassen des Inventars ihrem Sohn überlassen.¹³³

Zu Isabellas Bibliothek gehörten, wie bereits erwähnt, auch die Werke, die als Inspirationen oder Vorlage für die *invenzione* ihrer in Auftrag gegebenen Bilder dienen sollten, wie die *Metamorphosen* von Ovid und die *Trionfi* von Petrarca.¹³⁴

Am 10. Juli 1501 schickte sie einen Brief an Alfonso Trotti, in dem sie ihn bittet, zeitgenössische Werke sowohl in Latein als auch in *volgare* für ihr *studio* zu schicken.¹³⁵

¹³⁰ *Inventario de li Libri lasciati per la q. felice memoria dell'Ill.ma S.ra Isabella d'Este marchesana di Mant.a.*, Luzio / Renier 1903, S. 192ff.

¹³¹ Vgl. Luzio / Renier 1903, S. 192ff.

¹³² Luzio / Renier 1903, S. 192ff.

¹³³ Es ist überliefert, dass sie Kopien dieser Werke besaß. Siehe Luzio/Renier 1903, S. 192ff.

¹³⁴ IB Nr. 117 „*Item Metamorphosis de Ovidio in ottavo coperto de coramo negro indorato.*“ und IB Nr. 54 „*Item Sonetti e Trionfi del Petrarca scritti a mano in carta pergamena in ottavo coperti di coramo giallo indorato fornito d'argento eccetto una parte.*“ Die *Trionfi*, die die Ikonographie der römischen Triumphe mit einem Sieger und einem Gefolge enthalten, sind die allegorische Interpretation der autobiographischen Liebeserfahrung Petrarcas. Petrarca, Francesco, *Triumpho*, a cura di Vinicio Pacca, in Francesco Petrarca *Trionfi*, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano 1996, S. 3-626.

¹³⁵ „(...) per hornare el nostro studio tenemo cura de havere le opere de tutti li auctori moderni, si latini come volgari“ Zitiert in Luzio / Renier 1903, S. 193.

Ende 1497 entwickelte Isabella die Idee einer Antikensammlung in einem eigens dafür bestimmten Raum. Von diesem Zeitpunkt an verstärkte sie ihre Anstrengungen, antike Stücke zu erwerben mit der ausdrücklichen Intention, das bereits begonnene *studiolo* räumlich zu erweitern.¹³⁷ Während das *studiolo* für das Ausstellen eines mythologischen Bilderzyklus konzipiert wurde, war die *grotta* als ein Raum der Neugierde und der sinnlichen Erfahrungen mit Raritäten und Pretiosen ausgestattet.

Pontano schreibt in *De splendore*, dass Dinge die Fähigkeit haben, dem Besitzer Prestige zu verleihen, dafür müssen sie jedoch so prächtig und mannigfaltig (*magnifici e vari*) wie möglich sein und auf dafür geeignete Plätze gestellt werden.¹³⁸ Nur an geeigneten Plätzen zur Schau gestellt, können Objekte Ausdruck der Tugenden des Besitzers sein.¹³⁹

Glanz, Prestige und Exklusivität, als primäre Eigenschaften der gesammelten Objekte, übertragen sich auf ihre Besitzer und repräsentieren die Legitimierungskategorien dieser Sammlung. Zugleich handelt es sich dabei um die konstitutiven Begriffe der Konsumpraktiken der Kultur der Renaissance. In diesem Kontext ist die Mitteilung Isabella d'Estes an Sabba da Castiglione, ihren Agenten in Rhodos, zu lesen, sie sei auf der Suche nach Dingen „um ihrer Stadt Mantua Glanz zu verleihen“.¹⁴⁰

Der Glanz der Dinge konnte dem Besitzer in einer Weise Pracht verleihen, die sowohl tugendhaft als auch vergnüglich war. Das Besitztum von Dingen, die exklusiv und glänzend sind, bekommt folglich in dem Moment eine moralische Dimension, in dem es als Ausdruck von individueller Tugend konzeptualisiert wird. Der richtige Umgang mit Reichtum wird vermehrt im Zusammenhang mit der privaten Sphäre Thema von moralischen und ethischen Debatten.¹⁴¹

Paolo Manuzio aus der venezianischen Aldinendruckerei schrieb, fünfzig Jahre nachdem Isabella ihre Sammlung begonnen hatte, an den Antikensammler Andrea Loredan, dass die

¹³⁶ Die Analyse der Objekte der *grotta* und deren Aufstellung erfolgt auf der Grundlage des Inventars von Stivini und der Rekonstruktion von Clifford M. Brown. Vgl. im Allgemeinen die zahlreichen, bereits zitierten Studien von Brown.

¹³⁷ Brown in Clough (ed.) 1976, S. 331.

¹³⁸ „Ma gli oggetti ornamentali, come si richiede che siano magnifici e vari il più possibile, così bisogna collocarli al loro posto (...)“ Pontano [1498] a cura di Tateo 1999, S. 233.

¹³⁹ Syson / Thornton 2001, S. 80.

¹⁴⁰ „Per dare qualche splendore alla città di Mantova“ Isabella d'Este an Sabba di Castiglione im Jahr 1507. Zitiert in Brown 2002, S. 13. Der bereits zitierte Band von Brown ist grundlegend für die Rekonstruktion des antiquarischen Schwerpunkts der Sammlung der *grotta* und die Analyse der betreffenden Dokumente. Zum Glanz-Begriff siehe zuletzt Lindow, James, Splendour in Ajmar-Wollheim, Marta / Dennis, Flora (eds.), *At Home in Renaissance Italy*, London 2006, S. 306-307.

¹⁴¹ Vgl. Syson / Thornton 2001, S. 29.

gesammelten Gegenstände tugendhafter Reichtum seien, die zukünftig Zeugnis vom Feingeist und den sehr noblen Gedanken des Besitzers ablegen werden.¹⁴²

Die Exklusivität der gesammelten Objekte ist ebenso wie Glanz und Prestige eine konstituierende Kategorie der Sammlungspraxis der *grotta*. In einem Brief an Taddeo Albano, Agent und Vermittler für Isabella aus Venedig, schreibt sie, einen Marmorkopf von Platon betreffend, dass sie nur „seltene und herausragende Sachen“ interessieren, denn von „mittelmäßigen“ hätte sie genug.¹⁴³ Die *grotta* war somit ein Ort, der dem Außerordentlichen gewidmet war – bestückt mit Naturprodukten oder kostbarem Kunsthandwerk – verwandt mit Kunstkammern aus dem Norden ohne jedoch deren enzyklopädischen Anspruch erheben zu wollen.

Das Mobiliar der spärlich eingerichteten *grotta* bestand lediglich aus einem Tisch, bedeckt mit einem Seidenteppich aus der Türkei, und einem Stuhl.¹⁴⁴ Auf dem Tisch waren einige kleinteilige Objekte aufgestellt, darunter ein Schreibset und Zeitmessinstrumente.¹⁴⁵

Der erste Eintrag im Stivinis Inventar ist jedoch eine *Kamee mit Cesare und Livia*, die heute als verschollen gilt.¹⁴⁶ Sie bewahrte die Kamee zusammen mit einer Tafel, die ihren Namen

¹⁴² „Questi non sono beni materiali, che con semplice fatica si acquistino; non è gemma, che per pezzo si ottenga: queste sono ricchezze virtuose, che a gl'idioti non toccano, ma solamente col giudicio, con l'ingegno, con infinita scienza in molto spatio si raccolgono. Queste del bello animo vostro, de' vostri nobilissimi pensieri a' futuri secoli chiara testimonianza daranno.” Zitiert in Campbell, 2003, S. 303.

¹⁴³ „Quando anche la cosa fosse medioccramente bella, non curamo, perché cerchiamo di havere cose rare et eccellenti, et di cosa mediocri n'havemo assai.” Isabella d'Este an Taddeo Albano, am 1.3.1512 (ASMn, AG, Copialettere, b2994, l30, c4/v).

¹⁴⁴ CS Nr. 183 „E più una tavola di porfido legata di legnami tutti intagliati con un friso atorno, d'un intaglio minuto di fogliami et animali di varie sorti, con certi vetri cristallini sopra detti intaglii.” CS Nr. 188 „E più una carpetta di seta alla turchesca sopra detta tavola.” Es handelt sich dabei um so genannte „tappeti da tavola”. Ausführlich in Contadini, Anna, Middle-Eastern Objects, in Ajmar-Wollheim / Dennis (eds.) 2006, S. 308-321, hier S. 315. In den bildlichen Überlieferungen von Studierzimmern aus dem Spätmittelalter sind Teppiche häufige Merkmale. In dem Bild von *St. Jerome in seinem Studio* von Domenico Ghirlandaio aus dem Jahr 1480, einem ikonographischen Klassiker des Topos *studiolo*, ist der Tisch auch mit einem türkischen Teppich (nach Thornton aus Anatolien stammend) bedeckt. Vgl. Thornton, Peter, *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*, London 1991, S. 78. Mehr zu Teppichen aus Asien als distinktives Sammlungsobjekt in Ruvoldt, Maria, *Sacred to secular, east to west: The Renaissance study and strategies of display*, in *Renaissance Studies*, 20, 5, 2006, S. 640-657. CS n. 195 „Di più una scranna di noce lavorata di basso rilievo coperta di veluto negro con franza di seta nera.”

¹⁴⁵ CS Nr. 184 „E più suso la detta tavola un calamaro di ferro nel quale è posto dentro l'oro, lavorato all'azimina con quattro temperatori, una forficina lavorati alla medesima foggia, con due penne dentro cioè una d'avorio et una di ferro lavorate alla medema maniera, con un pulverino et il calamaro lavorati alla detta foggia, con un sigillo legato a modo d'anello che imprime le pause impresa di Madamma b. memoria, et con uno horologlino picciolo di cristale da polvere.” CS Nr. 185 „E più quattro horloglii da polvere, cioè tri legati in hebano et uno in argento adorato.” CS Nr. 186. „E più doui altri horloglii forniti d'argento con le tavole che denotano l'hore, uno de quali è posto in una cassetta d'argento et l'altro in una borsa di veluto et fatto in otto faccie parte adorato et parte bianco.” CS Nr. 187 „E più quattro horoglioni legati insieme in argento adorati et camusati che tutti importano un hora con dui ypsilon, un di sotto et l'altro di sopra d'argento bianchi posti in una cassetina coperta di veluto negro con alcuni fornimentini di argento.”

trug.¹⁴⁷ Damit demonstrierte sie nicht nur den Besitz des Gegenstandes, sondern ermöglichte auf unmissverständliche Weise Assoziationen zwischen Besitzer und Darstellung. In Einklang mit Pontano, der ausdrücklich betonte, wie der Kauf von Gemmen, möglichst in unterschiedlicher Fassung und Verarbeitung, dem Besitzer Glanz verleihen wurde, besaß Isabella eine große Vielzahl seltener und wertvoller Kameen und Intagli. Sie bewahrte die Pretiosen, von denen mehrere als antik identifiziert wurden, in Schränken auf.¹⁴⁸

Zusammen mit der Kamee befand sich in demselben Schrank auch die *Onyxvase mit Darstellung von Triptolemus und Demeter*.¹⁴⁹ Es handelt sich dabei um ein Gefäß aus dem persönlichen Besitz von Michele Vianello, langjähriger Berater am Hof der Gonzaga. Kurz nach dessen Tod schreibt Isabella an Pietro Bembo, mit der Bitte, die Vase zusammen mit einem Gemälde für sie zu besorgen.¹⁵⁰ Sie erwirbt diese bei der Versteigerung für 105 Dukaten, während sie das Bild, bei dem es sich vermutlich um *Das Rote Meer* von Jan van Eyck handelte, erst in einer späteren Transaktion bekommt.

¹⁴⁶ CS Nr. 1 „*Primo uno cameo grande fornito d'oro con due teste di rilievo di Cesare et Livia legato in oro con una gherlanda incirca con foglie di lauro smaltato di verde, con una perla de sotto, et da roverso lavorato a iello, et una tavola con il nome della Ill.ma Signora Madama di bona memoria.*“ Die *Ptolemäer Kamee* aus dem Wiener Museum befand sich wahrscheinlich erst ab 1587 in der Sammlung Gonzaga, entspricht aber dem ikonographischen Bildtyp des ersten Eintrags aus Isabellas *grotta*. Elfschichtiger indischer Sardonyx, Fassung Gold, H 11,5 cm, B 11,3 cm, Hellenistisch 270er v. Chr., Fassung 16. Jh. (?), Wien, Kunsthistorisches Museum. Vgl. Ferino-Padgen (Hrsg.) 1994, S. 305 sowie Brown, Clifford M., Isabella d'Este Gonzaga' *Augustus and Livia* Cameo and the „*Alexander and Olympias*“ Gems in Vienna and Saint Petersburg, in Ders. (ed.), *Engraved Gems: Survival and Revivals*, Washington 1997, S. 85-107.

¹⁴⁷ CS Nr.1. Siehe Fußnote 146 in diesem Kapitel.

¹⁴⁸ „*L'acquisto di gemme, di perle e pietre preziose d'ogni genere conferisce dunque, a quanto pare, il fascino dello splendore, quantunque in questo campo non sia possibile risplendere se non si è straricchi; non basta averne pochine, di gemme, quantunque rare, se non se ne hanno anche molte e varie.*“ Pontano [1498] a cura di Tateo 1999, S. 239. Zu den Intaglios siehe Brown (ed.) 1997, S. 100f. Gemmen unterteilen sich in Kameen, hoch geschnittene und Intagli, tief geschnittene Steine. Vgl. Distelberger, Rudolf, *Die Kunst des Steinschnitts. Prunkgefäße, Kameen und Commessi* aus der Kunstkammer, Kat., Milano 2002, S. 16.

¹⁴⁹ CS Nr. 2 „*E più un vaso di cameo con figure di rilievo de varii colori, fornito d'oro con manico e piede e bocchino.*“ Fünfschichtiger Sardonyx, H 15,3 cm, Römisch um 54 n. Ch., Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum.

¹⁵⁰ „*Havendo inteso essere morto messer Michaelae Vivianello, ne havimo preso quel dispiacere che le virtù sue er la affection ce portava ricercano. Raccordamone averli visto in casa uno vaso di agata et la Summersione di Faraone in pictura, quali desideramo havere.*“ Isabella d'Este an Pietro Bembo, 11.5.1506, zitiert in Brown 2002, S. 219.



Abbildung 16

Die Vase ist während der Plünderung im Jahr 1630 verschleppt worden und konnte mit der heute im Braunschweiger Herzog Anton-Ulrich-Museum aufbewahrten Vase identifiziert werden. Ihre ursprüngliche Goldfassung ist verloren gegangen. Den Mittelpunkt des figürlichen Frieses bilden Triptolemus und die verschleierte Demeter auf dem Schlangenwagen, darüber befindet sich ein geflügeltes Wesen und davor eine sich auf einen Früchtekorb stützende weibliche Figur. Die Vase enttäuschte jedoch Isabellas Erwartungen, wie sie ihrem Agenten Lorenzo da Pavia schriftlich mitteilte.¹⁵¹

Der Stil „*all’antica*“ wurde, als Synthese von Imitation und Assimilation der bildlichen Sprache des klassischen Kanons, eine der Säulen des ikonologischen Fundaments der Renaissance und zugleich ästhetischer Schwerpunkt der Sammlung der *grotta*.¹⁵² Diese war die zeitgenössische Verdinglichung einer immer stärker expandierenden Kultur der Reproduktion, die durch immer höher steigende Preise hervorgebracht wurde. Die antiken Skulpturen galten als Modell für die Herstellung kleiner kunsthandwerklicher Objekte für Sammelzwecke. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wird der Besitz von **Kleinbronzen** in den italienischen humanistischen Kreisen immer bedeutungsvoller. Eine

¹⁵¹ „*Il vaso di agata che ne aveti mandato non ne ha manco piaciuto et satisfatto di quella er la expectatione nostra (...)*“ Isabella d’Este an Lorenzo da Pavia, 10.6.1506, zitiert in Brown 2002, S. 225.

¹⁵² Mehr dazu in Gombrich, Ernst H., *The Style all’antica: Imitation and Assimilation*, in Ders., *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1966, S. 122-128.

zentrale Rolle in Isabellas Sammlung dieser zeitgenössischen Verarbeitung eines antiken Mediums nahmen die Anfertigungen des Bildhauers Pier Jacopo Alari Bonacolsi aus Mantua, genannt der Antico, ein.

Antico stand dem Hof der Gonzaga seit Ende der 1470er Jahre zur Verfügung und wurde im Laufe der Jahre zu einem ihrer bestbezahlten Höflinge.¹⁵³ Da Isabella nur begrenzte Mittel für ihre Sammelleidenschaft zur Verfügung standen, ließ sie von Antico häufig Kopien von antiken Statuen, die sie sich nicht leisten konnte, in Form von verkleinerten Wiederholungen in Bronze anfertigen. Die Vervielfältigung von antiken Modellen, die er mit einer formellen und technischen Perfektion beherrschte, bescherte ihm eine ruhmreiche Zukunft.¹⁵⁴ Mit seinen Reproduktionen ermöglichte Antico Isabella das Integrieren der antiken Modelle in ihr *studiolo*. Zudem galt er als Autorität, so dass seine Expertisen für sie unverzichtbar wurden.



Abbildung 17

Die kleinen Bronzenstatuen wurden entlang der, Eingangstür gegenüberliegenden Seite der *grotta* zusammen aufgestellt. Dazu gehörte der *Apoll*, eine verkleinerte Kopie der antiken

¹⁵³ Allison, Ann Hersey, The Bronzes of Pier Jacopo Alari-Bonacolsi Called Antico in Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 89/90, 1993/94, S. 35-310, hier S. 40.

¹⁵⁴ Die spezielle Reproduktionsmethode von Antico ermöglichte ihm das Realisieren von mehreren Exemplaren aus einem Gussmodell. Das wiederum erschwert uns heute, die genaue Zuordnung und Provenienz der Bronzen zu rekonstruieren. Zur Technik von Antico ausführlich Blume, Dieter, Zur Technik des Bronzengusses in der Renaissance, in Beck, Herbert / Bol, Peter C. (Hrsg.), Natur und Antike in der Renaissance, Kat., Frankfurt am Main 1985, S. 18-23 sowie Allison 1993/94.

Marmorfigur des *Apolls vom Belvedere*.¹⁵⁵ Die Ausgrabung des *Apoll vom Belvedere* und der Laokoon-Gruppe aus dem Jahre 1506 trugen dazu bei, die Begeisterung für Antikenstatuen zu steigern und die Sammler in ein regelrechtes Jagdfieber zu versetzten.¹⁵⁶ Papst Julius II. erwarb die beiden Statuen für die päpstliche Sammlung und ließ einen Skulpturenhof im Vatikan, den so genannten *Cortile delle statue* in Belvedere, anlegen, um die Stücke ausstellen zu können. Der Ruhm der päpstlichen Skulpturensammlung wurde schnell durch Künstler, Reisende und vor allem Gesandte der wichtigsten europäischen Höfe verbreitet. So wurde auch Isabella von ihrem Agentennetzwerk regelmäßig über die ausgestellten Statuen im Belvedere informiert.¹⁵⁷

Zu dieser Gruppe gehörte eine Bronzekopie der Statue *Herkules und Antaeus*,¹⁵⁸ ebenfalls aus den Belvederehof im Vatikan.



Abbildung 18

Antico bezeichnete sie als die schönste Antikenstatue, die er je gemacht habe.¹⁵⁹ Entgegen dem antiken Vorbild handelt es sich bei dieser Herkulesdarstellung Anticos nicht wie sonst um die Wiedergabe des *furore*, der wütenden Energie, sondern um die Repräsentation des Kampfes in der bereits entschiedenen Phase, nämlich des Moments von Herkules' Erkenntnis,

¹⁵⁵ CS Nr. 163 „*E più un Apollo simil a quello di Roma.*“ Dem Exemplar Anticos im Liebieghaus im Frankfurt am Main ähnlich, Bronze mit Einsätzen aus Gold und Silber, H (mit originaler Basis) 45,5 cm.

¹⁵⁶ Zu den Antikenstatuen aus den römischen Ausgrabungen Anfang des 16. Jahrhunderts, siehe Weiss, Roberto, *La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento*, [London 1969], Padova 1989, S. 103f.

¹⁵⁷ Siehe die betreffenden Dokumente in Brown 2002, S. 249f.

¹⁵⁸ CS Nr. 167 „*E più un Hercule et un Antheo.*“ Bronze mit silbernen Einsätzen, H 43,5 Wien, Kunsthistorisches Museum. Auf der Unterseite der Basis befindet sich die Inschrift: „D / ISABEL / LA / M E / MAR – Diva Isabella Mantua Marchionissa“.

¹⁵⁹ Brown 1976, S. 326, S. 329, S. 335.

dass ein Sieg über Antaeus nur dank der Kraft des Intellekts möglich war. Herkules gewinnt den Kampf im Wissen, dass er den Gegner nicht zu Boden drücken darf, wo er von der Erdmutter Gaia neue Kräfte erhält: Er muss ihn in der Luft erdrosseln. So ist auch diese Figurengruppe als die moralisch-allegorische Darstellung der Ausgewogenheiten von körperlichen und geistigen Kräften zu interpretieren. Diese Deutung erklärt die Besonderheit des Kampfes mit Antaeus im Vergleich zu den anderen Herkulestatuen und somit die Beliebtheit dieses Motivs – auch dank Anticos Verarbeitung – in der Renaissance.¹⁶⁰

Im Wiener Museum befinden sich mehrere Bronzenstatuen von Antico, die vermutlich aus Isabellas Sammlung stammen. Eine davon, im Stivini eingetragen als „Nackter mit Keule“, ist vermutlich die Wiener Statue des *Herkules*.¹⁶¹ Der Tondo mit der Darstellung *Herkules, der die Kerynitische Hirschkuh fängt*, eine der Herkulesaufgaben,¹⁶² und der *Merkur* befinden sich ebenfalls in Wien. Die Komposition, aus der der Merkur stammt, und die im Inventar als *Merkur, der dem Cupido das Lesen beibringt*¹⁶³ beschrieben ist, ist ein geläufiger Topos des Humanismus im späten 15. und 16. Jahrhundert. Von dem Bronzen-Paar *Bacchus und Ariadne* aus dem Wiener Museum befand sich nur der Bacchus in Isabellas *grotta*, während die Ariadne sich wahrscheinlich an einer anderen Stelle des Palastes oder sogar in der Sammlung im *Palazzo Te* befand.¹⁶⁴

Der so genannte *Spinario* (Dornauszieher) gehört mit der Laokoon-Gruppe zu den meistkopierten Statuen aus den Vorlagen der Antike.¹⁶⁵ Es handelt sich dabei um die Figur eines Jungen, der sich einen Dorn aus dem Fuß entfernt. Im Ashmolean Museum in Oxford wird eine der zahlreichen Bronze-Kopien dieses Motivs aufbewahrt. Im Jahr 1503 gab Isabella mittels eines Agenten Antico den Auftrag zu einer Statue mit denselben Maßen und ähnlichem Motiv wie dem *Spinario*, mit der Absicht, es neben diesen zu stellen.¹⁶⁶ Unter den Bronzestatuetten befand sich auch ein *Neptun mit Seemonstern* von dem aus Padua stammenden Bildhauer Severo da Ravenna, und *Zwei Satyrn mit Kerzenhaltern* von Andrea

¹⁶⁰ Vgl. Blume, Dieter, *Mythos und Widerspruch. 1. Herkules oder die Ambivalenz des Helden* in Beck / Bol. (Hrsg.)1985, S. 131-139.

¹⁶¹ CS Nr. 162 „*E più duoi nudi dal bastone.*“ Bronze H 39,6 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

¹⁶² Vermutlich CS n. 164 „*E più duoi tondi di bronzo di basso rilievo.*“ Bronze Durchmesser 32,7 cm, Wien Kunsthistorisches Museum. Vgl. Brown 2002, S. 327 und S. 347.

¹⁶³ Der Cupido fehlt. CS Nr. 168 „*E più un Mercurio che insegna a leggere a Cupido.*“ Bronze mit ölgelbten Einsätzen H 40,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

¹⁶⁴ Bei der Bacchusfigur könnte es sich um den Inventarseintrag CS Nr. 177 handeln, „*E più una testa del Dio delli orti.*“ Bronze mit goldenen Einsätzen, Bacchus H 59 cm, B 42,5 cm, T 29 cm, Wien Kunsthistorisches Museum.

¹⁶⁵ CS Nr. 178 „*E più un nudo dalla spina col suo basamento adorato.*“

¹⁶⁶ „*Io voria una figuretta de bronzo de la grandezza del putino dal spine et non un altro proprio a quello, la quali voria mettere sopra una cornice da uscio al incontro de quello putino per darli conformità, essendo li ussi de una proporzione.*“ Isabella d’Este an Elettio Mantovano am 29.1.1503 (ASMn, AG, Copialettere, b2993, 114, c 96/v).

Briosco, genannt Riccio, ebenfalls aus Padua stammend, die mit Antico als die in Italien bekanntesten Bronzebildhauer galten.¹⁶⁷

Die Gruppe der kleinen Bronzestatuen stellte die Verdinglichung des Tugendideals dar, deren Repräsentation der inhaltliche Schwerpunkt von Isabellas Sammlung war: Der sinnlichen irdischen Liebe wird geistige Erkenntnis zugeführt, wodurch sie zum Himmlischen erhöht wird.

Darüber hinaus verzierten die Bronzegießer zahlreiche Gebrauchsgegenstände, die ausschließlich dazu dienten, den Raumkomplex entlang der Referenzen des bekannten *studioli* einzureihen und als solchen zu charakterisieren.¹⁶⁸ In diesem Kontext sind die in der *grotta* aufbewahrten Öllampen aus den Paduaner Werkstätten zu interpretieren.¹⁶⁹ Denn die Aufstellung der Öllampen auf einem Gesims zusammen mit den Objekten aus Bronze lässt eher auf einen reinen Sammlungszweck als auf eine Nutzung schließen. Die Beschreibungen der Öllampen durch Stivini ermöglichen keine eindeutige Entschlüsselung ihrer Formsymbole. Demnach könnte es sich bei einer Lampe um einen Satyrkopf handeln und bei der anderen um einen Eselskopf, weitaus üblicher als ein Pferdekopf (*testa di cavallo*) wie im Inventar vermerkt.¹⁷⁰ Die zahlreichen bildlichen und literarischen Überlieferungen lassen ebenfalls eine alltägliche Nutzung ausschließen. Sie zeigen eine formale wie inhaltliche Prägung durch die Antike. Die Öllampen sind das Ergebnis der Verarbeitung von antiken Elementen und Wertvorstellungen seitens der Bronzegießer.¹⁷¹ Der brennenden Öllampe wurde apotropäische Wirkung zugeschrieben: Sie konnte helfen, die Dämonen zu vertreiben oder aber auch das Licht der Erkenntnis hervorzurufen.

Auf der gegenüberliegenden Seite, der Seite der Eingangstür befand sich in ideellem Kontrast zu dem symbolischen Gehalt der Bronzenstatuen, die Gruppe der *Antikendarstellungen*, die die sinnliche Liebe darstellte.

Für den Erwerb und eventuelle Expertisen von und über antike Statuen wie auch allgemein für den Aufbau der Antiquitätensammlung in der *grotta* spielte Sabba da Castiglione eine entscheidende Rolle, der sich als Mitglied des Ordens der Ritter des Heiligen Johannes aus

¹⁶⁷ CS Nr. 174 „*E più uno Neptuno sopra un mostro col tridente.*“ CS Nr. 161 „*Primi duoi Satiri che servono per candeglieri.*“

¹⁶⁸ Vgl. Bode, Wilhelm von, *Die italienischen Bronzenstatuetten der Renaissance*, kleine neubearbeitete Ausgabe, Berlin 1922, S. 82f.

¹⁶⁹ CS Nr. 175. „*E più una testa che serve per lucerna.*“ CS Nr. 179. „*E più un'altra lucerna antica con una figuretta a cavallo, qual lucerna è suso una testa di cavallo con vernice verde.*“

¹⁷⁰ CS Nr. 179.

¹⁷¹ Frosien-Leinz, Heike, *Antikisches Gebrauchsgerät – Weisheit und Magie in den Öllampen Riccios*, in Beck / Bol (Hrsg.) 1985, S. 226-257.

Jerusalem in den Jahren 1505 bis 1508 auf Rhodos in Griechenland aufhielt. Bei seiner Rückkehr nach Italien im Jahre 1508 erreicht er Mantua durch eine Empfehlung von Gian Cristoforo Romano, Bildhauer am Hof der Gonzaga, um als Berater von Isabella zu fungieren.¹⁷² Seine Kenntnisse der antiken Kultur trugen, in Verbindung mit Isabellas Leidenschaft, wesentlich zu dem Ruhm ihres *studiolo* bei.

In einer Reihe waren mehrere antike Köpfe aufgestellt, darunter die ruhmvolle *Büste Faustinas der Älteren* aus Mantegnas Besitz.¹⁷³ Faustina, Ehefrau des römischen Kaisers Antoninus Pius und Mutter der jüngeren Faustina ist hier durch ihre charakteristische Frisur zu erkennen. Mantegna besaß zahlreiche Antikenstatuen, die ihm als Modelle für Bilder dienten, aber auch Ausdruck seiner Leidenschaft für die klassische Antike waren. Als er krank und an seinem Lebensabend in ärmliche Verhältnisse gekommen war, sah er sich gezwungen, seine „liebe Faustina“ zu verkaufen.¹⁷⁴ Isabella bat Antico um eine Expertise, denn ihrer Meinung nach verlangte Mantegna zu viel Geld. Mit erstaunlichem Selbstbewusstsein widersprach Antico seiner Patronin und antwortete, dass der Preis von 100 Ducati wohl als angemessen zu betrachten sei.¹⁷⁵

Eine *Leda*¹⁷⁶ und eine *Kleopatra*¹⁷⁷ gehörten auch zu dieser Gruppe. Bei der *Kleopatra* handelte sich um eine Marmorkopie der Statue, die 1512 von Papst Julius II. für die Belvedere-sammlung erworben wurde.¹⁷⁸

In unmittelbarer Nähe des Fensters ergab sich folgendes Arrangement: Auf der einen Seite ein Marmorkopf von *Tiberius*, ein *nackter Mars* und ein moderner *Laokoon*; gegenüber aufgestellt waren indessen ein Marmorkopf von *Marcantonius*, ein Flöte spielender *Pan* und

¹⁷² Ausführlich in Paolillo, Antonietta, Fra Sabba da Castiglione. Antiquario e teorico del collezionismo nella Faenza del 1500, Faenza 2000.

¹⁷³ CS Nr. 152 „*E più nella seconda faccia della Grotta un Claudio con la barba, una Livia Augusta, un Germanico giovane e una Faustina vecchia.*“ Faustina Maggiore, Marmor, H 68 cm (gesamt), H 25 cm (Kopf), Römisch, um 140 n. Ch., Mantua, Palazzo Ducale.

¹⁷⁴ „(...) *la mia chara faustina de marmo anticha* (...)“ Andrea Mantegna an Isabella d’Este am 13.7.1506 (ASMn, AG, Autografi, b7, c146r).

¹⁷⁵ Die Anfrage Isabella d’Este an Antico ist in dem Brief vom 15.7.1506 dokumentiert (ASMn, AG, Copialettere, b2994, l19, c23/v). Am 4.8.1506, nach dem Erhalt der Faustina, schrieb sie an Mantegna, dass sie bereit sei, die verlangte Summe zu bezahlen, jedoch nur um ihm einen Gefallen zu tun, denn die Faustina sei nicht so viel wert: „*Messer Andrea. Havemo la vostra testa de Faustina, qual ne piace et desyderamo havere per il pretio che vui medemo vorreti, perché quando be la non valesse li cento ducati, faressimo conto donarveli per farvi piacere et comodo*(...)“ (ASMn, AG, Copialettere, b2994, l19, c33/v).

¹⁷⁶ Es könnte sich dabei um die folgenden Einträge aus dem Inventar handeln: CS Nr. 154 „*E più sopra la medema porta due figure di marmore moderne, cioè una Leda et una Venere.*“ oder CS Nr. 158 „*E più un'altra Leda di marmore della medema grandezza.*“

¹⁷⁷ CS Nr. 140 „*E più una figurina fatta per una Cleopatra morta, di marmo da Carara, posta nel sopra scritto armario.*“

¹⁷⁸ Brown 1976, S. 329.

ein *Cupido mit Bogen*.¹⁷⁹ Wie schon erwähnt, hatte die Gruppe des Laokoons große Bedeutung für die Ikonographie der Renaissance-Malerei. Der Realismus der Anatomie und die Vielfalt der Physiognomie der Darstellung des Todeskampfes der Figuren wurde bis ins 19. Jahrhundert Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzungen und Subjekt ästhetisch philosophischer Betrachtungen. Die einzigartige Geschichte seiner Rezeption begann mit dem berühmten Eintrag Plinius in seiner Naturgeschichte, der den Laokoon als ein Werk beschrieb, das „eigentlich allen Werken der Malerei und der Bildhauerkunst vorzuziehen“ sei.¹⁸⁰

Der Gott Pan wird heute als die nach einer antiken Marmorvorlage modellierte Bronzestatue von Desiderio da Firenze aus dem Ashmolean Museum in Oxford identifiziert. In derselben Reihe aufgestellt, befanden sich auch eine Hand und ein Fuß, beide aus Marmor.¹⁸¹ Isabella bewahrte mehrere Fragmente antiker Körperteile – Füße, Hände, Arme – sowie einige Reproduktionen aus Bronze auf. Den Sammlungswert solcher Gegenstände kann man mit dem gesteigerten archäologischen Interesse an Fragmenten aus der Antike erklären, denn wie der enzyklopädische Sammler Ulisse Aldrovandi später formulierte, ist die Fragmentierung die natürliche Bedingung der Wiederentdeckung der antiken Kunst gewesen.¹⁸² Das Fragment hatte einen immanenten Wert, eine „immaterielle Essenz“,¹⁸³ die durch seine Unvollkommenheit nicht ausgelöscht, sondern im Akt der Kontemplation zum Zeugnis seines Ursprungs wurde.

Die zwei *Cupidostatuen*, von Praxiteles und von Michelangelo¹⁸⁴ wurden an den Fensterseiten einander gegenüber gestellt, in einer Inszenierung der Kontinuität zwischen

¹⁷⁹ CS Nr. 157 „*Di più appresso la finestra, da una banda una testa di un Tiberio di marmore, dall'altra un Marcantonio. Quale teste hanno appresso da un lato un Dio Pane a sedere che suona una fistula, dall'altro lato un Cupidine con un arco in mano, e dal lato del Tiberio un Marte nudo di marmore et dall'altro un Laochonte moderno.*“ Dazu Brown 2002 S. 348.

¹⁸⁰ Plinius, *Naturalis historia*, ed. Pisa 1987, Libri XXXIII-XXXVII, hier XXXVI, S. 1272. Isabella besaß eine Kopie der *Naturalis historia* von Plinius. IB Nr. 107 „*Item Plinio scritto a mano in carta pergamena in foglio desligato.*“ Zur Analyse der Wirkungskraft des Laokoons siehe zuletzt Muth, Susanne, Laokoon, in Giuliani, Luca (Hrsg.), *Meisterwerke der antiken Kunst*, München 2005, S. 73-93 und weiterhin grundlegend Settis, Salvatore, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 1999.

¹⁸¹ CS Nr. 160 „*E più un piede et una mano di marmore antiqui.*“

¹⁸² Zitiert in Barkan, Leonard, *Unearthing the Past: Archeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven, London 1999, S. 121.

¹⁸³ Barkan 1999, S. 122.

¹⁸⁴ CS Nr. 138 „*E più un Cuppido che dorme sopra una pelle di leone fatto da Prassitele, posto in un armario da un de lati della fenestra alla sinistra.*“ CS n. 139 „*E più un altro Cuppido che dorme di marmo da Carara fatto de mano di Michel Agnol firentino, posto dall'altra banda della fenestra in un armario.*“

Vergangenheit und Gegenwart.¹⁸⁵ An dieser Stelle des Raumes, wo das Zimmer sich verengt und eine Nische entsteht, die wie ein kleiner Erker wirkt, ließ sich durch dieses bewusste Arrangement das Ideal der Harmonie der italienischen Renaissance mit dem des antiken Roms plastisch nachvollziehen.

Michelangelo begann die Arbeit an dem Cupido im Jahr 1495. Die Statue wurde zuerst als antik bewertet und Jahre später als moderne „Fälschung“ entlarvt und als Werk von Michelangelo identifiziert. Obwohl Michelangelo bereits als berühmter Künstler der Renaissance gefeiert wurde, waren es nicht wenige, die ihre Enttäuschung äußerten. Michelangelos Einstellung zur Antike war von Rivalität und Kontrast gekennzeichnet. Die Herausforderung, die die Nachfrage nach Reproduktionen antiker Statuen stellte, bestand darin, eine moderne „Imitation“ eines griechisch-römischen Gottes herzustellen, deren Nähe zum Ursprungsmodell sie als wertvoll erwies. Die Anekdote, Michelangelo hätte den Cupido eingraben lassen, um ihn später bei einer „Ausgrabung“ als archäologischen Fund feiern zu lassen, ist Teil der Strategie der Inszenierung Michelangelos als Künstler und zugleich der Vermarktung seiner Kunstwerke.¹⁸⁶ Auch Michelangelo war nicht entgangen, dass man in Rom höhere Preise für antike Skulpturen erzielen konnte.

Der Kardinal Raffaello Riario in Rom, der erste Käufer des Cupidos, erwarb ihn in der Annahme, er sei tatsächlich antik. Als er jedoch merkte, dass es sich dabei um ein modernes Kunstwerk handelte, verlangte er sein Geld von dem Händler Baldassare Milanese zurück. Als Michelangelo das erfuhr, forderte er wiederum von Milanese den Cupido zurück, der sich aber weigerte. Der Cupido wurde schließlich als Leihgabe im Hause des Kardinals Ascanio Maria Sforza ausgestellt, wo Isabella ihn sah, ohne zunächst an einem Kauf interessiert zu sein. Nach mehreren Besitzerwechseln änderte sie einige Jahre später jedoch ihre Meinung und bat den Kardinal Ippolito d'Este um Vermittlung für einen eventuellen Erwerb. Sie hatte gezögert und einen Kauf abgelehnt als sie hörte, der Cupido sei nicht antik, aber mit wachsendem Interesse das Aufsehen beobachtet, das der Fall am Kunstmarkt erregte. In der Zwischenzeit hatte Cesare Borgia die Statue von Baldassare erworben und kurz danach an Guidobaldo da Montefeltro, Herzog von Urbino, Ehemann von Elisabetta Gonzaga und

¹⁸⁵ Die Identifizierung der beiden Statuen bereitet nach wie vor Schwierigkeiten: Am ehesten infrage kommt das in Turin aufbewahrte Exemplar: Cupido des Praxiteles, Marmor, L 74 cm, Römisch, um 1. Jh. v. Chr., Turin, Museo dell'Antichità. Siehe dazu auch Lange, Konrad, Der schlafende Amor des Michelangelo, Leipzig 1898.

¹⁸⁶ „Lavorò costui un fanciullo di marmo in una stanza, che lo comperò poi Baldassarre de 'l Milanese, dove, contrafacendo la maniera antica, fu portato a Roma e sotterrato in una vigna, onde cavatosi e tenuto per antico, fu venduto gran prezzo.“ Vasari [1550] 2006, Vol. 2, S. 883. Siehe zuletzt Koch, Linda A., Michelangelo's Bacchus and the art of self-formation, in Art History, 29, 3, 2006, S. 345-386.

Isabellas Schwager, weiterverkauft. Als Cesare Borgia kurz davor stand, das Herzogtum von Montefeltro zu erobern, bat Guidobaldo Isabella um Aufnahme in Mantua. Als die Montefeltro endgültig aus Urbino vertrieben wurden, forderte sie durch die Vermittlung ihres Bruders den Cupido mitsamt einer antiken Venus.¹⁸⁷ Am 22. Juli des Jahres 1502 bestätigt sie ihrem Mann die Ankunft des Cupidos zusammen mit einer Venus.¹⁸⁸ Als sie die Statue in Mantua in Empfang nahm, schrieb sie ihm, dass der Putto als ein Werk zu betrachten sei, das als „modern nicht seines gleichen hatte“.¹⁸⁹ Die Erwerbsgeschichte des Cupidos von Michelangelo verdeutlicht die pejorative Konnotation des Adjektivs „modern“ und zugleich jedoch, in welchem Maße Isabella den Erwerb und das Sammeln von Kunstobjekten mit Qualitätsurteilen betrieb.

Im Februar 1506 gelang es ihr nach fünfjähriger Verhandlung, auch den Cupido von Praxiteles in ihren Besitz zu bringen. Damit war erneut ein Vergleich zwischen antiker und moderner Kunst möglich, der ihre Besucher so nachhaltig beeindruckte. Auch Equicola ist von der kleinen Statue derart begeistert, dass er ihn in seinem Traktat *Libro de natura de amore* als „so perfekt wie das himmlische Spektakel“ beschreibt.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Isabella d'Este an ihren Bruder, den Kardinal Ippolito d'Este am 30.6.1502 „(...) *Lo Signor Duca de Urbino, mio cognato, aveva in casa sua una Venere antiqua de marmo piccola, et cosi uno Cupido, quale gli dono altre volte lo Illmo. Sr. Duca de Romagna. Son certa che questi insieme cum le altre cose siano pervenute in mano del predesto Sr. Duca de Romagna in la mutatione del Stato de Urbino. Io che ho posto gran cura in ricogliere cose antiche per onorare el mio studio, desideraria grandemente averli; ne mi pare inconveniente pensiere, intendendo che la E.S. non se delta molto de antiquità, et che per questo facilmente ne compiacera altri. Ma perche io non ho dimestichezza cum lei di sorte che senza mezzo possi assicurarmi de ricercarla de simile piacere, mē parso de usare la auctorita di V.S. Rma., pregandola et dimandandoli di gratia che la voglie et cum messo richiedere in dono dicti Venere et Cupido cum tale efficacia che lei et me siano compiaciuti (...)*“ Zitiert in Gaye [1840] 1961, Vol. 2, S. 53.

¹⁸⁸ Isabella d'Este an Francesco Gonzaga, 22.7.1502 (ASMn, Volta, Autografi, b1, fasc 103). Zur Geschichte der Michelangelo-Statue siehe Norton, Paul F., *The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo*, in *The Art Bulletin*, XXXIX, 1, 1957, S. 251-257.

¹⁸⁹ „(...) *non scrivo de la beza de la vener per che credo che v. s. l'habbi veduta ma il Cupido per cosa moderna no ha paro.*“ Isabella d'Este an Francesco Gonzaga am 22.7.1502 (ASMn, Volta, Autografi, b1, fasc 103).

¹⁹⁰ „*Vengo hora al più valido argumento quale sia di Amore la pictura. Questo è, o magnificentissima signora Isabella, in la tua aurea Grocta. In aurata cuna, dorme sopra una pelle di liono, nudo colla face alla sinistra, dietro alle spalle col'arco et pharetra, alato pucto marmoreo Cupido. Di statura tanta quanta verisimilmente è un mortale di mesi deceocto, carnoso alquanto. Trovato ad nostri tempi nelle alte ruine de l'alma Roma, opera di tanto absoluto artificio, che da summi scultori como divino è laudato; tanto proporzionato, che ogni preclaro ingegno fa stupire; de tanta perfectione, che di lui como de celeste spectaculo ciascun si admira. Io non dubito questo essere quel di Praxitele (...)*“ Equicola [1525], a cura di Ricci 1999, Libro quarto, c 198r, S. 445.

Von der Vielzahl an **Münzen und Medaillen**, die Isabella in kleinen Kisten in den Schränken aufbewahrte, sind nur wenige identifiziert worden bzw. erhalten geblieben.¹⁹¹ Die Medaille war eine moderne Kunstform, die einer aufmerksamen Sammlerin wie Isabella nicht entgehen konnte. Der Medaille als Kunstgegenstand zeitgenössischer Produktion dienten die antiken Münzen als Vorbild, die an den antiken Topos der *virī illustri* anknüpften. Die Autorität der antiken Geschichte wurde auf die zeitgenössischen Herrscher übertragen, um eine genealogische Legitimierung darstellen zu können. Die Legitimierung erfolgte dabei nicht über Blutsverwandtschaften und dynastische Abfolge sondern durch das Prinzip der *similitudo*, wodurch die Herrscheridentität konstituiert und verliehen wurde. Die Medaillen dienten demnach in ähnlicher Weise wie die dynastischen Galerien sowohl als *exempla* als auch als Legitimationsinstrument. Auf der einen Seite der Medaille befand sich das Portrait, während auf der anderen Seite eine *impresa* oder eine Allegorie die Virtus darstellte. Auch für das Porträt dienten antike Münzen als Vorlage, insbesondere von römischen Kaisern, deren *dignitas* und Überlegenheit die Profildarstellung unterstrich.¹⁹² Darüber hinaus zeigt die Renaissance-Medaille deutlich die Transformation eines Objekts vom Luxusgegenstand zum Zeichen von Individualität, die sich in der „Personalisierung“ des Objektes zeigt. Dem Objekt

¹⁹¹ Bei den folgenden Inventarseinträgen handelt es sich um die Medaillen, welche sie in den Schränken an den Fensterseiten aufbewahrte. CS Nr. 221. „*Primo, nell'armario presso la finestra nel quale è il Cupido di mano di Prasitele, tavolette undeci intarsiate con cinque medaglie di bronzo per chadauna tavoletta; son in tutto medaglie cinquantacinque.*“ CS Nr. 222. „*E più nell'altro armario presso la finestra nel quale è il Cupido di mano di Michelangelo, tavolette undeci simili con cinque medaglie di bronzo per chadauna tavoletta. Sono in tutto medaglie cinquantacinque.*“ CS Nr. 223 „*E più in una cassetina di canne di levante lavorata di tarsia, di matreperle, cioè in lo cassetino di mezzo medagliine di argento de diverse sorti antiche desligate n. 181. Quale sono a peso onze vinti e mezza.*“ CS Nr. 224 „*E più in detta cassetina cioè in uno cassetino piccolo medagliine antiche d'argento n.o XXXVII quali sono a peso onze quatro et dinari sei.*“ CS Nr. 225 „*E più in detta cassetina cioè in un altro cassetino medagliine di armento n.o XXXII quali pesano onze quatro mancho veronesi sei.*“ CS Nr. 226 „*E più in un altro cassetino in detta cassetta medagliine d'armento n. XLVI quali pesano onze sei.*“ CS Nr. 227 „*E più in un altro cassetino medagliine d'oro n.o XVI antiche, fra quali vi ne è una ligata in ebano. Quali tutte pesano onze quatro e dinari tre.*“ CS Nr. 228 „*E più nel medesimo cassetino monete d'oro piccole n.o XIII parte sotto constellatione.*“ CS Nr. 229 „*E più medaglie quattro grande d'argento, una delle quali è una testa del S.or Lodovico, una dell'Imperatore Massimigliano, una con uno idolo da un lato et dal altro S.P.Q.R., e l'altra del S.or Zo. Franc.o quali pesano onze sei.*“ CS Nr. 230 „*E più un dinaro di Santo Aloyggi.*“ CS Nr. 231 „*E più una medaglia grande d'argento con il campo adorato con la testa del S.or Marchese bo.me. Et una medaglia pur d'argento con la testa dell'imperatore Massimigliano quali pesano onze 5, 1/2, 1/4.*“ CS n. 232. „*E più due medaglie d'armento legate in ebano.*“ CS n. 233 „*E più una medeglia di rame del nostro S. Yesù Christo legata in sandalo.*“ CS Nr. 234 „*E più monete d'armento del Jubileo et altre sorti n.o VII quali pesano onze due et dinari tre.*“ CS Nr. 235 „*E più in uno bussolo d'avorio medagliine d'argento n.o XIII antiche, pesano onze 1, 3/4, 1/2.*“ CS Nr. 236 „*E più in una cassetina d'avorio quadra posta in detta cassetta medagliine d'argento n.o 548 fra quali vi ne sono alquante d'Archimia e pesano tutte onze sessantaquattro.*“

¹⁹² Vgl. Corradini, Elena, *Medallic Portraits of the Este: effigies ad vivum expressae*, in Mann, Nicholas / Syson, Luke (eds.), *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, London 1988, S. 22-39.

wird eine individuelle Konnotation verliehen, durch eine zum Zweck erstellte *impresa* oder *imago*.¹⁹³

Isabella bewahrte auch Medaillen auf, die zeitgenössische Repräsentanten der Weltmächte darstellten: den Papst, den Kaiser, den König von Frankreich und den türkischen Sultan.¹⁹⁴

Während ihres längeren Aufenthalts in Rom im Jahr 1527 kaufte sie mehrere antike Münzen, die sie Medaillen nannte.¹⁹⁵



Abbildung 19

Die *Portraitmedaille Isabellas*,¹⁹⁶ von Gian Cristoforo Romano im Jahr 1505 gefertigt,¹⁹⁷ ist eines der anschaulichsten Beispiele für Bedeutung und Funktionen dieser Objekte in der Renaissancegesellschaft. Sie wurde als Kopie der ersten Porträtmedaille von Isabella d'Este angefertigt, die von Francesco II. 1495 beauftragt und in mehreren Ausführungen gefertigt worden war. Die Medaille war Teil der höfischen Praxis des Schenkens und des Tauschens. Das bewusste Austeilen oder Enthalten der Medaillen folgte den Regeln der gesellschaftlichen

¹⁹³ Zu der Frage nach der Personalisierung des Objektes und dessen Funktion als Illustration von Charaktereigenschaften, siehe Syson, Luke, *Reading faces. Gian Cristoforo Romano's Medal of Isabella d'Este*, in Mozzarelli / Oresko / Ventura (a cura di) 1997, S. 281-295.

¹⁹⁴ CS n. 104 „*E più quattro medaglie, cioè il Papa, Imperatore, Re di Franza e il Turco d'oro sutile suso in campi di sardonio negro.*“ Bei zwei Medaillen könnte es sich um diejenigen handeln, die Kaiser Karl V. und König Franz I. von Frankreich darstellen und die im Kunsthistorischen Museum, Wien aufbewahrt werden.

¹⁹⁵ Aus dem Rechnungsheft zitiert in Luzio 1908(a), S. 173.

¹⁹⁶ CS Nr. 7 „*E più una medaglia d'oro con l'effigie di Madamma bo.me. quando S. Signoria era giovane, con lettere di diamante atorno che dicono Isabella, con rosette tra l'una e l'altra lettera smaltate di rosso, con un retortio atorno con rosette smaltate di bianco e azzurro, et de roverso una Victoria di rilievo.*“ Gold mit Edelstein- und Emailbesatz, 69 mm, 1505, Wien, Kunsthistorisches Museum.

¹⁹⁷ Gian Cristoforo Romano in Pisa geboren 1465 und im Dienste der Gonzaga seit 1497.

Hierarchie und deren Ein- und Ausschlusspraktiken. Isabella verwendete ihr Abbild als ein Zeichen von Freundschaft, Verdienst und Anerkennung, während sie die aufwändig geschmückte Kopie in einem Schrank der *grotta* aufbewahrte. Befragt nach einem Motto für die Rückseite der Medaille schlug Niccolò da Correggio folgendes vor: „*benemerentium ergo*“, „*naturae officium*“ und „*gratitudinis studio*“.¹⁹⁸ Isabella wählte „*benemerentium ergo*“ – „Wegen der Verdienste“. Während sich auf der Vorderseite der Medaille ein Porträt der Markgräfin befindet, ist auf der Rückseite eine weibliche Figur dargestellt, die Stivini im Inventar als eine *Victoria* beschrieb. In Verbindung mit dem Motto der Medaille könnte man die Figur auch als die Minerva deuten und die Verdienste als die literarischen und künstlerischen Leistungen sehen. Über dem Kopf der Figur ist ein *Sagittarius* (das Sternzeichen Schütze) zu sehen, die ikonographische Figur der Synthese von Kraft und Wissen. Die Medaille ist in Gold gegossen und mit Edelsteinen sowie emaillierten Rosetten besetzt.

Darüber hinaus sammelte Isabella eine große Anzahl von unterschiedlichen und in keine inhaltliche Gruppe einzuordnenden kleinteiligen Objekten. Unter solchen, überwiegend in den Schränken aufbewahrten Preziosen, sind eine aufwendig dekorierte Salzschaale aus Chalzedon, kleine Flaschen für Wasser oder Parfüm, Silbergeräte wie kleine Scheren – darunter einige, die ausschließlich für die Aufbewahrung in den Sammlungsräumen zur Herstellung in Auftrag gegeben worden sind – zu erwähnen.¹⁹⁹

Trotz des entschiedenen ästhetischen Schwerpunkts der Sammlung, war Isabella der Faszination der Naturalia erlegen. Die *grotta* weist bereits eklektische Elemente auf, die die Kunstwissenschaft den nordischen Kunstkammern zurechnet und die in den Naturaliensammlungen der Herzöge von Mantua ab Ende des 16. Jahrhunderts ihren Höhepunkt finden werden.²⁰⁰ Die Sammlung reflektierte die Neugier, mit der Isabella sich der

¹⁹⁸ Aus einem Brief vom 19.5.1498. Vgl. Syson 1997, S. 291 sowie Schulz, Karl, Die Medaille von Isabella d’Este und die Medailleurkunst ihrer Zeit, in Ferino-Padgen (Hrsg.) 1994, S. 373- 378, hier S. 374.

¹⁹⁹ Unter den vielen Einträge hier als Beispiele, CS Nr. 14. „*E più una salera col vaso del sale di calcidonio col coperto fatto a foglie antiche di rilievo con un delphino, con un Neptuno a cavallo in età di putino, il piede a triangolo. Con trei cavalli marini sopra un bassamento fornito d'argento, parte adorato e parte bianco.*“ CS Nr. 126. „*E più un fiaschetto d'argento da tener acqua et profumi, tutto lavorato a basso rilievo con l'ipilon da una parte per seratura et dall'altra una testa de Cleopatre de rilievo.*“ Über hergestellte Kleinobjekte für die Sammlung in der *grotta*, siehe den Brief von Isabella d’Este an Giuliano de Musto, 2.5.1505: „*Per fornire uno nostro studio vi pregamo ni vogliati far fare uno paro de forbesette et uno de temperarini politi et schietti ma che siano boni et di bello garbo, che ne fareti piacere assai.*“ Zitiert in Brown 1982, S. 243.

²⁰⁰ Franchini, Dario (et al.), *La scienza a corte. Collezionismo eclettico natura e immagine a Mantova fra Rinascimento e Manierismo*, Roma, 1979, S. 87f. Unter den illustren Besuchern sind Joseph Furttenbach und Ulisse Aldrovandi dank ihren Berichten zu nennen. Furttenbach, Joseph, *Newes Itinerarium Italiae*, [1626], Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Ulm 1627 (Niedersächsische

Natur näherte, sie war aber mehr an der Außerordentlichkeit von Phänomenen und Elementen interessiert als an einer Systematik. So ist auch das so genannte Einhorn zu erklären, das in der *grotta* an der Nordseite, über den Schränken, in denen sich die Kamee und die Vase befanden, und über deren Sims die antiken Büsten von *Faustina*, *Octavian* und *Lucilla* aufgestellt waren, präsentiert wurde.²⁰¹ Auch ein heute als *Narwalzahn* aus dem nördlichen Eismeer bekannter und im Inventar als „Zahn eines Fisches“ beschriebener Gegenstand befand sich in diesem Raum.²⁰² Im 13. Jahrhundert erfolgte die Gleichsetzung von Einhörnern mit Narwalzähnen. Sie zählten bis zum 17. Jh. zu den seltensten Kostbarkeiten und wurden für sehr hohe Summen zum Kauf angeboten. Es ist anzunehmen, dass Isabella sie deswegen in ihre Sammlung aufnahm und nicht wegen der christlich-allegorischen Symbolik, die sie als einen Unheil abwehrenden Gegenstand deutete. Darüber hinaus galt das Horn des sagenhaften Einhorns als Symbol der Tugend. Erst als Zweifel um die tatsächliche Existenz dieser Tiere immer populärer wurden, verlor das Objekt an Zauber. Zu dieser Sachgruppe gehörten auch Gegenstände aus der Natur: Korallen und Muscheln in bearbeiteter – eingefasst oder mit Intarsien versehen – oder unbearbeiteter Fassung.²⁰³

In den Schränken der *grotta*, befanden sich auch einige sakrale Gegenstände – zum Beispiel ein Kristallreliquiar der Heiligen Clara sowie eine Pax-Tafel aus Kristall mit dem Relief der Heiligen Drei Könige, ohne jedoch explizit einen inhaltlichen Schwerpunkt zu bilden.²⁰⁴

Giardino segreto

Zum Raumkomplex in der *Corte vecchia* gehörte auch ein so genannter *giardino segreto*, ein geheimer Garten, der durch einen kleinen Flur erreichbar war. Der Begriff *segreto* oder *secreto* kennzeichnete einen dem Palast nahen Garten, der eingeschlossen war und damit

Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Sign.: 8° Itin. I 887) Hildesheim, New York 1971, S. 239f. Zur Aldrovandi siehe Franchini 1979, S. 115f.

²⁰¹ CS Nr. 151 „*E più sopra lo soprascritto armario di meggio una testa antica d'Ottavio con una Lucilla a man dextera et una Faustina a man sinistra.*“ CS Nr. 137 „*E più un corno d'alicorno lungo palmi sette e meggio, lo quale è posto sopra gl'armarii sopra due rampini torti di fuor via.*“

²⁰² CS Nr. 148 „*E più un dente di pesce sopra la fenestra lungo tre palmi.*“

²⁰³ CS Nr. 68 „*E più dui rami di corali grandi rossi et un d'essi ha un ramo bianco.*“ CS Nr. 41 „*E più quatro limaghetta marine bianche.*“ CS Nr. 47 „*E più un vaso a corpo antico de una lumaca marina fornita d'oro con dui manichi.*“

²⁰⁴ CS Nr. 110 „*E più una testa de cristale colorita, cioè su la carta dal roverso del cristale, fornita d'oro con una Santa Chiara da roverso smaltata.*“ CS Nr. 53 „*E più una paxetta di crestalle con li tre magi di relievo fornita de oro.*“

ausschließlich private Funktionen hatte.²⁰⁵ Isabellas Garten bestand aus einer kleinen Fläche von neun mal zwölf Metern, in dessen rechtwinkligen Ecken Nischen für das Aufstellen von Antikenstatuen eingearbeitet wurden.

Raffaello Toscano beschreibt den *giardino segreto* samt einem Wasserspiel in seinem Traktat *La edificazione di Mantova*.²⁰⁶ In den überlieferten Dokumenten gibt es zahlreiche Hinweise auf Fontänen, allerdings ist nicht eindeutig, ob darunter auch diejenige ist, auf die Toscano hinweist.²⁰⁷ Sowohl Brunnen als auch Skulpturengruppen waren gestalterische Elemente des ikonographischen Programms, die die Sammlungsräume nach außen erweiterten. Kleine eingeschlossene Gartenanlagen als „Garten der Tugenden“ gehörten zum architektonischen Schema der klösterlichen *vita solitaria*.²⁰⁸ Der Garten vervollständigte die ideelle Konzeption der Räume, dadurch ließ sich das Studium und die Kontemplation von den Künsten an die Natur ausdehnen und war somit wichtiger Bestandteil Isabellas Sammlungspraxis, die sowohl Repräsentationscharakter als auch Anspruch auf private Zurückgezogenheit hatte.

²⁰⁵ Vgl. Lazzaro, Claudia, *The Italian Renaissance Garden. From the Conventions of Planting, design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy*, New Haven, London 1990, S. 34.

²⁰⁶ Raffaello Toscano, zitiert in Lorenzoni (a cura di) 1977, S. 12. Bereit zitiert im Kap. 4.

²⁰⁷ Für die Korrespondenz siehe Clifford M. Brown, „Fruste et strache nel fabricare.“ Isabella d’Este’s Apartments in the Corte Vecchia in Mozzarelli / Oresko / Ventura (a cura di) 1997, S. 295-335, hier Appendix 4. Fountains for gardens and cortile S. 332.

²⁰⁸ Zur literarischen Vorlagen und Referenzen Isabellas Garten siehe Liebenwein 1977, S. 114ff.

Integrieren – Der Raumkomplex von Margarete von Österreich

Auch das zweite hier untersuchte Beispiel, der zeitgleiche Aufbau einer Sammlung durch Margarete von Österreich, exemplifiziert das Entstehen eines autonomen Sammlungsraumes²⁰⁹ – in diesem Fall nördlich der Alpen, einem von Forschern oft vernachlässigten geographischen Raum – und durchleuchtet ihre Bedeutung und Relevanz für die kulturwissenschaftliche Forschung.

Das *petit cabinet* und das *cabinet emprès le jardin* ihrer Mechelner Residenz gehörten zu dem unmittelbaren Lebensbereich der Erzherzogin. Die Analyse des baulichen und räumlichen Kontextes ist vor allem deshalb wichtig, weil die Funktion und die spezifische Bedeutung einzelner Objekte oder Objektgruppen nur im Zusammenhang mit dem ursprünglichen Aufbewahrungsort erschlossen werden kann.²¹⁰ Die sammlungsgeschichtliche Kontextanalyse der Inventareinträge in Bezug auf Margarete von Österreichs Sammlungspraxis weist auf eine funktionale und konzeptionelle Einheit der *cabinets* hin. Die inhaltliche Übereinstimmung von Gegenständen aus italienischen fürstlichen Studierzimmern und aus den hier untersuchten Sammlungskabinetten erlaubt eine Gleichsetzung ihrer Funktion und Nutzung mit jenen des Raumtyps *studiolo*.

Formeller Schwerpunkt der in diesem Raumkomplex aufbewahrten Objekte ist das Kleinformat, selbst wenn es im Inventar nicht explizit aufgeführt wird, sondern einzig aufgrund der verwendeten Materialien als solches zu erkennen ist. Die Sammlung ist von einer großen Vielfalt an Gegenständen, deren Beschaffung und Bearbeitung, sowie Nutzung und Bedeutung gekennzeichnet. Einige Gegenstände hatten Kettchen, um aufgehängt werden zu können, andere wurden in kleinen Dosen oder Lederbeutelchen aufbewahrt. Es gab jedoch keine Schränke oder Truhen, so dass die Objekte offen auf Regalbrettern aufgestellt wurden. Die Funktion und Bedeutung dieses Raumkomplexes sind folglich klar konturiert, er diente der Schaustellung einer ad hoc konzipierten Sammlung.

Zum Mechelner Hof gehörte ebenfalls ein Garten, anders als Isabellas befand sich jedoch Margaretes Garten nicht in einem komplett abgeschlossenen Bereich der Residenz. Auch nördlich der Alpen wurde der höfische Garten als ästhetische Bereicherung eines Palastes rezipiert. Die Ähnlichkeit bestand in der Auffassung des Gartens als einer inhaltlichen

²⁰⁹ Gemeint ist das Fehlen einer übergeordneten Raumfunktion.

²¹⁰ Die Habilitationsschrift von Dagmar Eichberger aus dem Jahre 2002 über die Sammlung von Margarete von Österreich ist eine der zentralen Referenzstudien, ohne die diese Vergleichsstudie nicht hätte entstehen können.

Erweiterung der Sammlungskabinette, insbesondere des Gartenkabinetts als Erfahrungsbereich der Natur. Die Tatsache, dass von der Straße durch den südlichen Eingang der Residenz ein Zugang zum Garten jedoch jedem möglich war, lässt diesen eher wie ein der Renaissance-Baukunst entnommenes stilistisches Element wirken, und weniger als eine inhaltliche Erweiterung des Sammlungsprogramms von Margarete von Österreich zu sein. Demzufolge wurde auf eine eingehende Analyse des Gartens verzichtet.

Petit cabinet

In dem *studiolo* der Regentin befanden sich ein Tisch und ein Stuhl.²¹¹ Die Wände waren mit grünem Taftstoff bespannt.²¹² Die verwendeten Materialien der Objekte weisen, wie bereits erwähnt, auf das programmatische Kleinformat der Sammlung hin. Hierbei handelte es sich um eine insgesamt heterogene Sammlung, sowohl was die Materialien als auch die Sujets der Gegenstände betreffen. Uniformität war kein programmatisches Element dieses Raumes, im Gegensatz zu anderen Bereichen der Residenz.

Bei den ersten Einträgen des Inventars handelt es sich um Hand- und Druckschriften.²¹³ Darunter befanden sich die kostbarsten *Stundenbücher* Margaretes: Insgesamt drei, die sich durch luxuriöse Ausstattung und Miniaturen von den in der Bibliothek aufbewahrten unterschieden.²¹⁴ Die Gruppe der Druckschriften bestand aus einer im Stil von Giovanni Boccaccio *De casibus virorum illustrium* verfassten Biographie einzelner historischer Persönlichkeiten und aus einem Büchlein über den Einzug der französischen Königin Claude

²¹¹ IZ Nr. 270 „Item une table y estant, couverte de velours verd, et ung tappis de drapt verd pardessus.” IZ Nr. 265 „Item une chaire, estans le dit cabinet, toute garnie de velours noir.”

²¹² IZ Nr. 269 „Item le dit petit cabinet tout tenduz de taffetaf verd, doublé de boucran noir.”

²¹³ IZ Nr. 204. „Premier une riche heure en parchemin, bien historiés et enlumynée, couvertes de satin noir, clouant a deux fermillets d’or, escriptes a la main.” IZ Nr. 205 „Item une aultre heure en parchemin, aussi historiés et enlumynée richement, couvertes de drap d’or frizé rouge, doublées de satin bronchier, a deux fermillets d’argent doré, pendant a ung ruban d’or trait, escriptes a la main.” IZ Nr. 206. „Item une aultre heure en parchemin, couvertes de cuir rouge, historiés, sans fermillets, la couverte figuré de saint Jehan Baptiste.” IZ Nr. 207 „Item ung livre en parchemin, richement historié, escript a la main, couvert de velours noir, a deux fermillets d’argent doré, parlant de Ypolite, roienne de Cithia, depuis nommée Amazeon.” IZ Nr. 208 „Item ung aultre livre, escript en Latin sus lettre an mole, faisant mencion des Illes trouviées, couvert de satin de Brouges verd et dessus la dite couverte est escript quatre lignes de lettre d’or en Latin.” IZ Nr. 209 „Item ung aultre livre an parchemin, escript a la main, couvert de drap d’or et d’argent, aux armes de Bourgogne et de madame de Rauastain, de plusieurs remonstrances selon le still de Jehan Bocace.” IZ Nr. 210 „Item ung aultre livre an parchemin, couvert de satin verd, parlant de l’entrée de madame Claude, roienne de France, en la cité de Paris.”

²¹⁴ IZ Nr. 204-206.

de France.²¹⁵ Von Boccaccio höchst selbst verfasst war die Nacherzählung der Geschichte der Amazonenkönigin Yppolita, die Margarete in Form einer kostbaren Handschrift besaß.²¹⁶ Das aufwändig illustrierte Heldenepos *Teseida* wurde von Margarete als Schaustück bewertet. Die Prachthandschrift wurde dennoch nicht in der Bibliothek sondern in ihrem privaten Studierzimmer aufbewahrt. Es ist durchaus denkbar, dass die Geschichte der mutigen Heldenin einen Anteil an der Formulierung von Margaretes weiblicher Identität hatte. Die Illustrationen sowie das literarische Konzept des Epos spiegelten die fürstliche Selbstdarstellung und -wahrnehmung wider. Im *petit cabinet* bewahrte Margarete auch eine Druckschrift des Dominikanerpriesters Pietro Martire d'Anghiera auf. Die der Regentin gewidmete Schrift mit dem Titel *De nuper sub D. Carolo repertis insulis, simulque incolarum moribus enchiridion* enthielt Auszüge aus den Briefen über die neu eroberten Territorien, die der italienische Humanist an Karl V. geschickt hatte.²¹⁷ D'Anghiera trat 1487 in die Dienste des spanischen Hofes und blieb dies bis zu seinem Lebensende. Margarete traf ihn während ihres Spanienaufenthalts als Ehefrau und später als Witwe von Juan von Aragon-Kastilien. D'Anghiera begann im Jahre 1493 einen Bericht mit dem Titel *Decades de Orbe Novo* zu schreiben. Die „Dekaden“, insgesamt sieben aus jeweils zehn Kapiteln bestehende Bücher, sind eine der ersten systematischen Darstellungen des neu entdeckten und eroberten amerikanischen Kontinents. Es folgen noch sieben weitere „Dekaden“. Margaretes Schrift enthält Auszüge aus der vierten Dekade, die von der Entdeckung der Halbinsel Yucatán und Mexikos berichtet. Dieser ist Teil der Praxis, die so genannte Neue Welt zu sammeln und Zeugnisse der neu eroberten Territorien in die alte Welt zu integrieren, um den Horizont der Erkenntnisse zu erweitern. Darin werden die Reiche der Maya und Azteken, ihre beeindruckenden Bauten, ihr prächtiger Schmuck aus Gold, Silber und Edelsteinen und Federarbeiten sowie die Bücher detailliert beschrieben.²¹⁸ In diesen Zusammenhang gehören beispielsweise auch die Gesteine aus Silber und Gold und der so genannte Paradiesvogel aus dem *cabinet emprès le jardin*.²¹⁹

Im *petit cabinet* und im Schlafzimmer fand man die höchste Konzentration von Kunstwerken innerhalb der Residenz. Die *Nackte Frau* aus Marmor – im Inventarsnachtrag als „sehr gut gemacht“ (*bien fait*) beschrieben – und eine antike mythologische Darstellung gehören zu

²¹⁵ IZ Nr. 209-210.

²¹⁶ IZ Nr. 207.

²¹⁷ IZ Nr. 208. Heute in der Bibliothèque royale de Belgique, Brüssel. Vgl. Debae 1995, S. 498f.

²¹⁸ Vgl. Peter Martyr von Anghiera, Acht Dekaden über die neue Welt, [1530], herausgegeben von Hans Klingelhöfer, I. Bd., Dekade I-IV, Darmstadt 1972.

²¹⁹ IZ n. 243 „Item une petite piece d'argent de mynne affinée“; IZ Nr. 245 „Item une petite piece de mynne, ou il y a de l'or“; IZ Nr. 260 „Item ung oyseau mort, appellé oyseau de paradis, envelopé de taffetaf, mis en ung petit coffret de bois.“ Mehr dazu unten im Text.

dieser Gruppe von Werken mit hohem künstlerischem Wert.²²⁰ Hinzu kamen auch die **kleinformatischen Portraitdarstellungen** in Form von Gemälden, Skulpturen, Kameen und Medaillen, die innerhalb des Inventars eine wichtige Objektgruppe bildeten. Im *petit cabinet* befand sich eine Holzminiatur des in der Bibliothek aufbewahrten *Büstenpaars von Philibert und Margarete*, die Conrad Meit auch in Marmor anfertigte.²²¹ Zur Kabinettsammlung zählten verschiedene Darstellungen von Mitgliedern der Burgunder und Habsburger Familien. Beispielsweise ein aus Familienbesitz stammendes kleines *Triptychon mit Passionsszenen*, das aus Elfenbein geschnitzt wurde, in dem Philippe der Gute und sein Sohn Karl der Kühne portraitiert sind,²²² eine kleine mit einer Kette versehene Elfenbeintafel mit *Philipp der Gute*, als Mitglied des Ordens vom Goldenen Vlies,²²³ sowie eine kostbare Kamee in Gold mit einer Emailfassung und mit dem Konterfei *Jean de Berry*, ein Verwandter mütterlicherseits.²²⁴ In den ersten Jahren nach der Erstellung des Inventars wurde hier auch das von Joos van Cleve gemalte Portrait von Kaiser *Maximilian I. mit Ordenskette und zwei Nelken*, später jedoch in der *première chambre* aufbewahrt, welches ähnlich der Bibliothek mit den Bildnissen der Repräsentanten der Häuser Burgund und Habsburg zum Repräsentationsraum der kollektiven dynastischen Identität wurde.²²⁵

Einige Sammlungsstücke, wie das *Porträt von Familienmitgliedern* von Jan Vermeyen, Nachfolger von Barend Van Orley als Hofmaler, die Margarete im Jahr 1530 in Auftrag gegeben hatte, erreichten die Residenz erst nach dem Tod der Regentin oder unmittelbar zuvor. Folglich werden die Bilder in der Teilkopie des Pariser Inventars nicht aufgelistet,

²²⁰ IM S. 97 „*Plus une femme nue en marbre blanc, fort bien faite, achetée de Pennematre.*“ IZ Nr. 253 „*Item ung homme nuz de metal, bien ancien, pourtant le harnast d'ung homme, a ung baston, ayant ung bacinet sur sa teste.*“

²²¹ IZ Nr. 230 „*Item la portraiture de feu monseigneur de Savoie, taillée en bois, bien fecte.*“ IZ Nr. 231 „*Item la portraiture de madame, semblablement taillée en bois, aussi bien fecte.*“ (Am Rande bemerkt: *Le dit Estienne dit, que maitre Conrard, tailleurs d'ymaiges, a cest pourtraicture pour patron et est chargé le dit Estienne de le recouvrir. Le dis pieces sont de bien petit valeur.*“) Die Holzbüsten stehen heute im British Museum, London.

²²² IZ Nr. 211 „*Item ung tableau d'ivoire taillée, bien ouvré, de la passion Nostre-Seigneur et aultres figures, qui se clot a deux fiulletz, esquelx sont painctz feuz messeigneurs les ducz Philippe et Charles de Bourgogne.*“

²²³ IZ Nr. 221 „*Item ung petit tableau d'ivoire a ung vieux personnaige pourtant la thoison d'or, les quatre coins du dit tableau d'argent doré et sur ung chacun ung fusil pendant a une petite chaine d'argent.*“

²²⁴ IZ Nr. 222 „*Item ung aultre petit tableau carré d'argent doré, le fond d'esmail rouge, a ung personnaige ayant le visage fait d'ung camehu, derriere lequel tableau est escript: Le duc de Berry.*“

²²⁵ IZ Nr. 214 „*Item ung aultre tableau de la portraiture*²²⁵ *de l'empereur Maximilien, tenant deux fleurs d'ulletz en sa main, habillé de drap d'or, portant la thoison.*“ Joos van Cleve, 27 cm x 18 cm, Kunsthistorisches Museum Wien. Mehr zu den repräsentativen Funktionen des *première chambre* und der Bibliothek in Eichberger, Dagmar / Beaven, Lisa, *Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria*, in *The Art Bulletin*, LXXVII, 1995, S. 225-261.

sondern nur in einem Zusatz beschrieben. Vermeyen fertigte im Auftrag von Margarete unter anderen folgende im Mechelner Inventar aufgelisteten Porträts: von Kaiser Karl V. und seiner Frau Isabella von Portugal, vom Großneffen und den zwei Großnichten Margaretes, von den vier Kindern von König Ferdinand und seiner Frau Königin Anna.²²⁶ Ein Porträt der Kinder von Christian II. von Dänemark und seiner Frau Isabella von Österreich ist ebenfalls im Nachtrag aufgelistet.²²⁷ Die Kinder – Johann, Dorothea und Christina – wuchsen nach dem frühen Tod ihrer Mutter unter der Obhut Margaretes in Mecheln auf. Bei dem Gemälde handelt es sich jedoch nicht um das Porträt der Kinder Christians II., das dem niederländischen Maler Jan Gossaert, genannt Mabuse, zugeschrieben wird, und das heute in der englischen Königlichen Sammlung in Hampton Court zu sehen ist.²²⁸

Auch dynastische Portraits, die nicht zur Schaustellung für ein großes Publikum konzipiert und in Auftrag gegeben wurden und dementsprechend keine repräsentativen Funktionen hatten, spielten eine wichtige Rolle in der höfischen Kommunikation. Sie dienten der Aufrechthaltung und Stärkung der Allianzen sowie der innerfamiliären Kommunikation. Von Hofmalern wurden sie immer wieder reproduziert bzw. aktualisiert.

Die im *petit cabinet* aufbewahrten Porträts können nicht als eine Abfolge des dynastischen Programms des *premiere chambre* und der Bibliothek angesehen werden. Die Gemälde sowie die kleinen Skulpturen wurden hauptsächlich wegen ihres hohen künstlerischen Wertes geschätzt, wie die Beschreibungen im Inventar belegen, oder erfüllten eine devotionale Funktion.²²⁹

Die Fortentwicklung einer materiellen Kultur beeinflusste auch Praktiken der religiösen Ausübung im intimen und häuslichen Kontext. Das lässt sich an der Anzahl der unter diesem inhaltlichen Schwerpunkt gesammelten Gegenstände, aber auch an der Vielfalt in der Bearbeitung und der verwendeten Materialien erkennen. Die religiöse Devotion umfasste neue

²²⁶ IM S. 97 „Item, ung tableau de l'empereur moderne. Item ung tableau de l'imperatrice. Autre tableau de la semblance de Madame Marie, reine d'Ongrie. Ung double tableau où sont pourtraitz les quatre enfans du roi d'Ongrie.” Mehr dazu in Eichberger 2002, S. 157 und S. 377f.

²²⁷ IM S. 97 „Autre du prince de Dannemarck. Deux des Mesdames sa seurs.”

²²⁸ Um 1526, 34,2 cm x 46 cm, Royal Collection, Hampton Court. Hierzu Campbell, Lorne, *The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1985, S. 53-56 sowie Ders., *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven, London 1990, S. 109f. Jan Gossaert, geboren 1478 in Maubeuge (in heutigen Frankreich), verbrachte einen Großteil seines Lebens im Dienst von Philipp von Burgund, illegitimer Sohn Philipps des Guten, bevor er in Mecheln der Regentin als Hofmaler diente. Mehr zur Biographie Gossaert zuletzt in Mensger, Ariane, Jan Gossaert. *Die Niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit*, Berlin 2002. Allgemein und grundlegend dazu Friedländer, Max J., *Die alte niederländische Malerei*. Jan Gossaert und Bernart van Orley, Bd. VIII, Berlin 1930 und Herzog, Sadja J., *Jan Gossaert called Mabuse (ca. 1478-1532). A Study of his Chronology with a Catalogue of his Works*, Ann Arbor 1994.

²²⁹ Eichberger / Beaven 1995.

Erfahrungskontexte, die sich in der Sammlung des *petit cabinet* widerspiegeln. Ein sinnliches Erfahren des Heiligenkults war nicht nur während religiöser Ritualpraktiken von besonderer Bedeutung, sondern auch in dem alltäglichen Akt der Glaubensausübung, und zugleich ein substantielles Element der Selbstrepräsentation. Bilder, und im Allgemeinen visuelle Darstellungen religiöser Sujets, „dienten der Transformation, Entsöhnung und Reinigung des Menschen, wie sie überhaupt eine Nahtstelle zwischen Diesseits und Jenseits darzustellen vermochten“²³⁰ wie Thomas Lentes feststellt. Im individuellen Gebet, dem das *cabinet* das *setting* bot, diente die Bildandacht und das Gebet zur Bildung innerer Vorstellungen, die zu einem jenseitigen Kontakt verhelfen sollten. Die Vielzahl **religiöser Darstellungen** im Raumkomplex der *cabinets* erfüllte in einer ähnlichen Weise wie die Stundenbücher die Funktion der Darstellung des Glaubens zum einem, und der Ausübung dieses, in einem individuellen und subjektiven Kontext und in einem Geflecht aus Inszenierungsstrategien, Sammlungspraxis und religiöser Erfahrung zum anderen. Die zahlreichen gesammelten religiösen Objekte, weisen das *estude* zusammen mit dem Schlafzimmer der Regentin als den wichtigsten Aufbewahrungsort für devotionale Objekte aus. Erwähnenswert ist an dieser Stelle ein kleines *Diptychon* von Michel Sittow,²³¹ auf der einen Seite die Heilige Marie und auf der anderen der Heilige Johannes und die Heilige Margarete darstellend, bei denen es sich um Kryptoporträts der Regentin und ihres ersten Mannes handelt.²³² Die Tatsache, dass diese Doppeltafel hier aufbewahrt wurde, verdeutlicht deren Sammlungswert, der nicht dynastischer sondern ästhetischer Natur war. Darüber hinaus boten die Kryptoporträts eine himmlische Annäherung durch die symbolische Annahme heiliger Identität. Die Wahl der Heiligen hing stark mit den traditionellen Gepflogenheiten der Familie zusammen.

Bedeutende Werke der altniederländischen Kunst innerhalb der Sammlung waren die Rogier van der Weyden zugeschriebenen Bilder *Diptychon mit Kreuzigung und Gregorsmesse* und

²³⁰ Lentes, Thomas, Soweit das Auge reicht. Sehrituale im Spätmittelalter, in Welzel, Barbara / Lenten, Thomas / Schlie, Heike (Hrsg.), Das „Goldene Wunder“ in der Petrikirche. Bildgebrauch und Bildproduktion im Mittelalter, Bielefeld 2004, S. 241-258, hier S. 241.

²³¹ IZ Nr. 216 „*Item ung aultre petit tableau de Nostre-Dame, d'ung costel et de saint Jehan l'Evangliste et de sainte Marguerite, tiréz apres le vif du feu prince d'Espagne, mary de Madame, aussi apres le vif de ma dite dame.*“

²³² Der Begriff Kryptoporträt bezeichnet das Porträt eines Zeitgenossen in historischem Gewand, in der Darstellung eines Heiligen, einer mythologischen oder allegorischen Figur. Die Geschichte dieser Porträtgattung beginnt bereits in der Antike. Man findet in der Renaissance zahlreiche Beispiele von Kryptoporträts. Vgl. Ladner, Gerhard, Die Anfänge des Kryptoporträts, in Deuchler, Florens / Flury-Lemberg, Mechthild / Otavsky, Karel (Hrsg.), Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag, Bern 1983, S. 78-97.

die auf Holz gemalte *Darstellung der Trinität*.²³³ Der eucharistische Bildtyp der so genannten Gregorsmesse, die Darstellung der Vision des Christuskörpers vor Papst Gregor dem Großen, gehörte zum festen Bestandteil des Bildrepertoires der spätmittelalterlichen Malerei. Die Kombination von Passion und Gregorsmesse ist jedoch auffällig. Leider sind im Inventar keine weiteren Elemente aufgeführt, so dass eine eingehende Analyse dieser Bildkombination – vom Martyrium Christi und der Bildwerdung – nicht möglich ist.²³⁴ Die Trinitätsdarstellung zeigt über dem Regenbogen thronend Gottvater und Christus mit der Weltkugel zu Füßen. Unter den christologischen Darstellungen bildete die Passion einen visuellen und inhaltlichen Schwerpunkt. Im Allgemeinen jedoch zeigt sich, bei einer Analyse der die zahlreichen religiösen Objekte betreffenden Inventareinträge, eine Überzahl von mariologischen Darstellungen. Jochen Sander formuliert treffend: „Als Gottesgebärerin und -nährerin, als die mitleidende Zeugin seiner Passionsgeschichte, als einzigartiges herausgehobenes menschliches Werkzeug des göttlichen Heilsplans war Maria die ranghöchste Heilige im christlichen Pantheon.“²³⁵ Dazu zählen zwei Jean Fouquet und Dieric Bout zugesprochene Tafelbilder mit Mariendarstellungen, eine aller Wahrscheinlichkeit nach von Alexander Bening geschaffene silberne Miniatur, und eine kleine Madonnenstatue aus Bernstein.²³⁶ In einer Tafel erscheint das Christkind als identifizierendes Attribut der Heiligen Maria.²³⁷ Die mit Abstand meisten Mariendarstellungen finden sich im Schlafzimmer der Regentin und im *petit cabinet*, die Objekte zur Heiligenverehrungen dagegen hauptsächlich in den

²³³ IZ Nr. 217 „Item ung aultre double tableau, en l’ung est Nostre-Seigneur pendant en croix et Nostre-Dame embrassant le pied de la croix, et en l’aultre l’histoire de la messe monseigneur saint Gregoire.” IZ Nr. 218 „Item ung aultre tableau vieux de Dieu-le-Père, tenant son filz nuz entre ses bras, le Saint-Esperit en forme de colombe entre le Dieu-le-Père, assiz sur ung arc-en-ciel, et une pomme ronde soubz les pieds de Nostre-Seigneur.” Siehe zuletzt Eichberger 2002, S. 195 mit dem Hinweis auf die Einträge im Inventar aus dem Jahre 1516 von Jules Finot ediert *Inventaire Sommaire des Archives Départementales antérieures à 1790, Série B (Nord), Tome VIII*, Lille 1895, *Chambre des Comptes de Lille: Comptes de l’Hotel des Ducs et des Duchesses de Bourgogne, 1479-1562*, S. 207-213 und Eichberger, Dagmar, Habsburg und das kulturelle Erbe Burgunds, in Borchert, Till-Holger (Hrsg.), *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530*, Kat., Stuttgart 2002, S. 185-195, hier S. 190.

²³⁴ Hierzu Meier, Esther, *Die Gregorsmesse im Bildprogramm der Antwerpener Schnitzretabel in Welzel / Lentos / Schlie* (Hrsg.) 2004, S. 183-199.

²³⁵ Sander, Jochen, *Die Entdeckung der Kunst. Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt*, Kat., Mainz 1995, hier S. 72.

²³⁶ IZ Nr. 213 „Item ung aultre petit tableau de Nostre-Dame, portant une couronne sur son chief, assize sur ung croissant, le fond du tableau doré.” IZ Nr. 215 „Item ung petit tableau de Nostre-Dame, pendant a ung petit filler de soie roufe, ayant une pate-nostrees de coural rouge en son bras, le fond doré.” IZ Nr. 220 „Item une petite Nostre-Dame en papier, fecte de illyminure, tenant son filz, son habit d’asul, et une petit bande dessus, bordée d’ung petit borc d’argent de bassin.” IZ Nr. 229 „Item une Nostre-Dame d’ambre, estant sur ung pillier, bien taillée, avec une petite couronne d’or, qui se mect sur son chief.” Mehr dazu in Eichberger 2002, S. 218f. und Eichberger in Borchert (Hrsg.) 2002, S. 191.

²³⁷ IZ Nr. 220.

Sammelkabinetten. Die generationsübergreifende Marienverehrung in den Häusern Habsburg und Burgund spiegelt sich in jenen Bildwerken wider, die einzelne, vor Maria betende Familienmitglieder, darstellen.

Weiterhin befanden sich in diesem Raum *Heiligenfiguren* aus kostbaren Material: ein Heiliger Jacobus aus Jet, ein Heiliger Johannes aus Elfenbein, ein Heiliger Jacobus aus Elfenbein und Bernstein geschnitzt und eine weibliche Heilige ebenfalls aus Bernstein und Elfenbein.²³⁸

Auch nördlich der Alpen wurden Medaillen als innovative Bildnisform rezipiert und avancierten zu den begehrtesten Sammlungsobjekten. Margarete besaß insgesamt mehr als 150 **Medaillen und Münzen**. Sie bewahrte die meisten in zwei Holzkisten auf, wertvollere zusätzlich in einer runden Holzdose oder in einer Börse aus Goldbrokat, während einige Münzen einzeln in Papier gewickelt wurden.²³⁹ Detailliert beschrieben wurden eine Zinnmedaille, König Ferdinand von Aragon darstellend, zwei vergoldete Silbermedaillen mit Margarete auf der Vorderseite, auf der Rückseite eine „halbnackte Frau“, eine Silbermünze mit dem Porträt von Philibert und Yolande von Savoyen, sowie eine Mariendarstellung, von sechs Engeln umgeben.²⁴⁰

Die letzte im Inventar aufgeführte Sachgruppe bestand aus unterschiedlichen Pretiosen, darunter bearbeitete und unbearbeitete *Edelsteine*, lose oder in kleinen Dosen aufbewahrt, kleine *Flaschen* und eine *Phiole* aus Bergkristall, kleine Gegenstände aus Porzellan sowie *Maniküre- und Schreibsets*.²⁴¹ Darunter sind auch die silbernen *Lesezeichen*, die Margarete in

²³⁸ IZ Nr. 225 „Item ung petit saint Jaques, taillez de geitz noir, assiz sur ung pillier de mesme, a trois coquilles en chief.“ IZ Nr. 226 „Item une petite ymaige d’ivoire de saint Jehan, tenant ung livre en sa main, assiz sur une pierre de noir, et ung petit escuson devant, a une crosse de abbe derriere le dit escuson.“ IZ Nr. 227 „Item ung saint Jaques d’ambre, estant sur ung pillier de mesme, le chief d’ivoire taillér.“ IZ Nr. 228 „Item une aultre ymaige d’ambre d’une sainte estant droite sur ung pillier de mesme, le chief d’ivoire, a nue teste, a cheveux despliéz.“

²³⁹ IZ Nr. 241-252. Hier nur einige Beispiele: IZ Nr. 247 „Item ung teston d’argent, ou le duc Philibert est d’ung coustel et de l’aultre dame Yolent;“ IZ Nr. 249 „Item une medaille de Nostre-Dame, acompaignée de six ainges;“ IZ Nr. 252 „Item 81 medailles d’argent petites, les 40 envelopées en petit papier, superscriptes, le tout mis en une bource, moitié drapt d’or rez et satin bleu, dedans le dit coffre.“

²⁴⁰ IZ Nr. 242 „Item une medaille d’estain, d’un coustel la portraiture du roy d’Arragon et de l’aultre ung roy, tenant une espée, fichée dedans trois couronnes;“ IZ Nr. 244 „Item une aultre medaille d’argent doré, de Madame d’ung coustel et de l’aultre une femme a moitié nue;“ IZ Nr. 246 „Item une medaille d’argent dorée de Madame comme celle cy devant declairée;“ IZ Nr. 247 „Item ung teston d’argent, ou le duc Philibert est d’ung coustel et de l’aultre dame Yolent;“ IZ Nr. 249 „Item une medaille de Nostre-Dame, acompaignée de six ainges;“

²⁴¹ Zum Beispiel IZ Nr. 232 „Item ung petit coffret, ou il y a plusieurs pierres de casidome.“ IZ Nr. 233 „Item une deuxieme boite ou dosel, ou il y a diverses moiennes pieces de casidome et languettes, tant blanches que aultres couleurs.“ IZ Nr. 267 „Item 10 flaconnetz et une fiole de cristalin.“ IZ Nr. 268 „Item 9 petiz crousetz de porcelayne, comprins ung moiën.“ IZ Nr. 256 „Item une petite gayne,

einer Dose aus Elfenbein aufbewahrte und die ausdrücklich für Stundenbücher verwendet wurden.²⁴² In der Dose der Lesezeichen befand sich auch ein *Agnus Dei*. Agnus Dei waren vom Papst verteilte kleine private Andachtsbilder, bestehend aus einer runden Scheibe aus Wachs, auf deren Vorderseite ein Lamm Gottes, daher der Name, geprägt ist.²⁴³ Auch mehrere Spiegel wurden hier aufgelistet, darunter einer *à la mode d’Espagne*.²⁴⁴

Ein ausgestopfter und in Taft eingewickelter Vogel, der so genannte Paradiesvogel, stellte einen Höhepunkt in der *exotica* Sammlung der Regentin dar.²⁴⁵ Sie bewahrte ihn, eingewickelt in ein Seidentuch, in einer kleinen Holzkiste auf.

couverte de satin cramoisy, ferrée d’or, le hault, le moien et le pied a marguerites et roses verdes, esmaillé dessus, pendant a une chainette d’or, a ung cousteau, garnir d’ung peu d’or entre le manche et la lunnelle, ung poinson et une forchette d’argent, les manches de coural noir, rouge et incarnal.” IZ Nr. 258 „*Item ung petit estuyr, couvert de velours verd, auquel il y a une forcette, ung petit siseau, ung poinson et dix aultres petis instrumentes y servans, ayant les manches d’escailles, de parles et le surplus doréz.”* IZ Nr. 259 „*Item ung petit coffret d’escriptoire, pardessus doréz et le dedans de taffetaf violet, il y a trois cousteau et ung siseau doréz.”*

²⁴² IZ Nr. 234 „*Item un petit coffret d’ivoire, auquel il y a plusieurs legieres enseignes d’argent, a mectre dedans heures.”*

²⁴³ IZ Nr. 235 „*Item ung grant agnus dei d’argent, a une petite pomme en chief et ung petit agnelet dessus, la dite pome estans dedans le dit coffre.”* Vgl. Kötzsche, Dietrich (Hrsg.), *Der Quedlinburger Schatz wieder vereint*, Kat., Berlin 1992, S. 99f.

²⁴⁴ Zum Beispiel IZ Nr. 223 „*Item ung myroir, assiz en gaie noir, fait en manière de cueur, et de l’aultre costel ung cueur enpressé sur une marguerite.”* IZ Nr. 257 „*Item ung petit myroir d’assier rond, mis en argent, a ung manche d’argent derrière comme ung seel pour le tenir.”*

²⁴⁵ IZ Nr. 260.



Abbildung 20

Diesem exotischen Vogel wurden wundersame Eigenschaften zugesprochen. Bis ins 18. Jahrhundert hinein glaubte man, der Paradiesvogel hätte keine Füße und würde demzufolge immer fliegen müssen. Conrad Gessners *Thierbuch* aus der Mitte des 16. Jahrhunderts beschreibt den Vogel nach der Darstellung von Conrad Peutinger wie folgt: „er hat keine Füß, dann er fleugt stäts / und ruhet nimmer anderswo dann auf einem Baum / daran er sich diesen langen Federn henckt und flechtet.“²⁴⁶ Der Paradiesvogel kam im September 1522 auf einem der Schiffe des portugiesischen Kapitäns Fernão de Magalhães, auf der Rückreise der erfolgreichen Weltumsegelung nach Europa.²⁴⁷ Sensationell muss damals die Tatsache

²⁴⁶ Zitiert in Seipel, Wilfried (Hrsg.), *Die Entdeckung der Natur. Naturalien in den Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kat., Wien 2006, Kat.-Nr. 2.36, S. 87f. Im Inventar der Kunstkammer von Rudolf II. in Prag ist eingetragen: „Ein Paradiesvogel mit seinen echten Flügeln und Füßen.“ Zitiert in Findlen, Paula, *Mundus: Kabinette, Sammeln und Naturphilosophie. Ein Palast für den Stein der Weisen*, in Fučíková, Eliška u.a. (Hrsg.), *Rudolf II. und Prag. Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas*, Kat., Prag, London, Milano 1997, S. 209-219, hier S. 214. Das zitierte Beispiel veranschaulicht eine der Erkenntnisfunktionen von Sammlungen: Durch die direkte Dingbetrachtung könnte man das, in den naturalistischen Traktaten enthaltene, unexakte Wissen prüfen und, wenn nötig, widerlegen.

²⁴⁷ Capenberghs, Joris, *Margaret of Austria, the Hof van Savoyen and the New World*, in Eichberger (ed.) 2005, S. 297-309, hier S. 304.

gewirkt haben, dass Magalhães diesen exotischen Vogel nach seiner Entdeckung nach Europa mitnahm, und dass Margarete von Österreich und ihr Neffe Karl V. jeweils eines von insgesamt nur fünf Exemplaren für ihre Sammlungen erwerben konnten. Dinge aus den neuen Eroberungen wurden in erster Linie als dynastische Inszenierungsmittel gesammelt. Anders muss jedoch der Fall *Paradiesvogel* bewertet werden, denn er wurde nicht, wie die meisten der Schätze und *curiosa* aus Mittelamerika, in der Bibliothek der Regentin aufbewahrt, sondern in einem ihrer intimsten Bereiche.

Ebenfalls bedeutungsvolle Gegenstände innerhalb der Sammlung im *petit cabinet*, waren zwei *Skizzenbücher*.²⁴⁸ Sie bestanden aus zwei kleinen Holztäfelchen und den dazugehörenden, Pinselzeichnungen auf zehn beziehungsweise neun losen Blättern. Mit großer Wahrscheinlichkeit wurden sie von Margaretens Hofmaler Jacopo de'Barbari gezeichnet und stammten aus seinem Nachlass.²⁴⁹ De'Barbari trat im Jahr 1510 in den Dienst von Margarete von Österreich. Sein Lebensweg ist Teil einer kollektiven Erfahrung gewesen, die von Wechselwirkungen zwischen der flämischen und der italienischen Kultur und somit der Malerei des 15. Jahrhunderts gekennzeichnet ist.²⁵⁰ Als Sohn einer flämischen Familie kam er um 1470 in Venedig auf die Welt, lernte Hebräisch, Latein und Griechisch und besuchte die Werkstätten der Bellinis in Venedig und von Mantegna in Mantua. Nach seiner Rückkehr arbeitete er zuerst als Maler und Miniaturist am Hof von Kaiser Maximilian, um später bis zu seinem Tod im Dienste der Regentin zu stehen. Während seiner Reise in die Niederlande besuchte Albrecht Dürer den Mechelner Hof und berichtete in seinem Tagebuch, dass er sich eines der von der Regentin aufbewahrten Bücher ansehen durfte.²⁵¹

In der Frühen Neuzeit wurden aus den mittelalterlichen Musterbüchern die individuell geprägten Skizzenbücher. Die Musterbücher dienten den Künstlern und deren Werkstätten als technische Hilfsmittel. Sie enthielten den Vorlagenschatz, wirkten als Bezugsquelle und dienten als Überlieferungsinstrumente. Im Übergang vom Mittelalter zur Renaissance und den damit zusammenhängenden Veränderungen in der Auffassung und Wahrnehmung der Künstler und deren Kunstpraxis, lösten sich die Vorlagenbücher von der strengen Musterbüchertradition, um immer mehr individuelle Instrumente zu werden. Sie enthielten

²⁴⁸ IZ Nr. 261 „*Item une petite tablette de bois, a 10 fiulletz, en laquelle il y a plusieurs peintures de patrons, bien fectes au pinceau.*“ IZ Nr. 262 „*Item une aultre tablette de bois, a 9 fiulletz, semblablement a peintures comme patrons, fectes au pinceau.*“

²⁴⁹ Eichberger 2002, S. 374.

²⁵⁰ Ausführlich in Castelfranchi Vegas 1983. Zur Bedeutung von de'Barbari für die Geschichte der Renaissance Malerei siehe zuletzt Ferrari, Simone, Jacopo de'Barbari. Un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer, Milano 2006.

²⁵¹ Dürers, herausgegeben von Veth / Muller 1918, Bd. 1, S. 84 [7.6.1521].

eher Kompositionen als einzelne Figuren, sie gaben als Vorlagen eher Bildideen als Elemente wieder. Das Skizzenhafte ersetzte die Strenge, die Fragmente das Ganze.²⁵²

Margarete bewahrte die Bücher in ihrem *petit cabinet* auf, ein räumlicher Ausdruck ihrer individuellen Auffassungen, zum einen wegen des emotionalen Wertes des Gegenstandes, denn es bestand eine starke Affinität zu Jacopo de' Barbari, ihrem jahrelangen Wegbegleiter. Zum anderen jedoch offenbart das Besitztum der Skizzenbücher das Interesse der Regentin am Entstehungsprozess der Kunstwerke.

Zu erwähnen seien auch noch die *Spielkarten*, die Margarete ebenfalls im *petit cabinet* aufbewahrte.²⁵³ Hierbei handelte es sich um in kleinen Holzschachteln aufbewahrte, in zwei Serien aufwändig gemalte, 51 beziehungsweise 91 Kartenblätter. Im Inventar sind leider weder Hinweise auf die Motive noch auf den Typ (Italienisch-Spanisch, Deutsch oder Französisch) der Kartenserien enthalten.²⁵⁴ Das Aufkommen von Spielkarten lässt sich in den meisten europäischen Städten auf die siebziger Jahre des 14. Jahrhunderts datieren.²⁵⁵ Die älteste Erwähnung stammt aus Italien, in wenigen Jahren jedoch breitete sich die neue Spielart auch nördlich der Alpen aus. Fern von jeglichem Attribut von Trivialität beschäftigten sich Künstler im Range eines Dürer mit dem Entwurf und der Darstellung von Spielkarten.²⁵⁶ Häufig wurden die Karten, so wie in der Sammlung von Margarete, in speziellen Spielkisten, meistens aus Holz, aufbewahrt.²⁵⁷

²⁵² Jenni, Ulrike, Von mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit, in Legner, Anton (Hrsg.), Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburger, 4 Bde., Köln 1978, Bd. 3, S. 139-150.

²⁵³ IZ Nr. 263 „Item 51 cartes, toutes rondes, richement peintes d'or, d'asul et aultres couleurs, estans en une boîte ronde de cuyr.“ IZ Nr. 264 „Item 91 cartes de papier, carrées, figurés de diverses bestes et oyseaux et aultres peintures.“

²⁵⁴ Sie unterscheiden sich in den Farbzeichen und Figurenbildern.

²⁵⁵ Vgl. Koreny, Fritz (Hrsg.), Spielkarten: ihre Kunst und Geschichte in Mitteleuropa, Kat., Graphische Sammlung Albertina, Wien 1974.

²⁵⁶ Cardini, Franco, „...un bellissimo ordine di servire“ in Bertelli, Sergio / Cardini, Franco / Garbero Zorzi Elvira, Le corti italiane del Rinascimento, Milano 1985, S. 77-125, hier S. 95. Die Zuschreibung Andrea Mantegna eine Serie des legendenumwobenen Tarockspiels ist seit langem widerlegt worden. Vgl. Koreny 1974, S. 22.

²⁵⁷ Einige Exemplare sind beispielsweise in dem Ausstellungskatalog, von Giordano Berti und Andrea Vitali kuratiert, abgebildet. Berti, Giordano / Vitali, Andrea, La vite e il vino. Carte da gioco e giochi di carta, cat., Roma 2000, S. 69ff.

Das Pariser Inventar beschreibt den *cabinet emprès le jardin* als den Raum, wo sich die Korallen befinden.²⁵⁸ Die tatsächlich zahlreich vorhandenen Korallen, die in diesem Raum aufbewahrt wurden, dienten als Unterscheidungsmerkmal zwischen den beiden *cabinets*.

Beim Betrachten der Inventareinträge des Gartenkabinetts ist die Vielseitigkeit der hier gesammelten Dinge auffallend. Kleinteilige Wertgegenstände, Zierobjekte, Kuriositäten und *Naturalia* wurden nebeneinander aufgereiht. Zu den erwähnenswerten Kuriositäten dieses Raumes zählt ein Kästchen mit wilden Tieren.²⁵⁹ Zwei Äpfel und eine Gurke aus bemalter Terrakotta verwahrte Margarete ebenfalls in diesem Raum.²⁶⁰ Das Fehlen einer eingehenden Beschreibung der Objekte ermöglicht nur Spekulationen. Im Inventar von 1621 aus der Kunstkammer von Erzherzog Ferdinand II. im Schloss Ambras sind zwei Äpfel und eine Birne aus Marmor eingetragen. Die Früchte, die heute zu den Sammlungen des Wiener Kunsthistorischen Museums gehören, sind mit ihrer naturalistischen Fertigung zum einen manieristische Kunstobjekte, zum anderen jedoch der kunsthandwerkliche Versuch, die Natur zu imitieren, naturgetreu zu formen und gestalten.²⁶¹ Denkbar wäre, dass Margarete sich aus ähnlichen Argumenten entschloss, die Früchte sowie eine silberne Fliege im Gartenkabinett aufzubewahren.²⁶² Die Naturabgüsse waren, wie so häufig in der italienischen Renaissance gefragte Gegenstände, Zeugnisse vom wachsenden wissenschaftlichen Interesse für die Natur, das sich in Sammlungen widerspiegelte. Zwei aus „den Indien“ (womit der amerikanische Kontinent gemeint war) stammende Schüsseln aus lackiertem Holz, gehörten zu der Gruppe der *curiositas* aus der Neuen Welt, die wahrscheinlich ihrer Farbenpracht und höherwertigeren Verarbeitung wegen gesammelt wurden.²⁶³

Wie bereits erwähnt, stellten die Korallen, naturbelassen oder bearbeitet, einen der Schwerpunkte der Sammlung dieses Kabinetts dar. Margarete von Österreich besaß mehrere weiße und rote Korallenweige.²⁶⁴ Wie im Inventar beschrieben, hatten manche Korallen eine

²⁵⁸ „(...) *cabinet emprès le jardin, ou sont le couralx* (...)“ Zimmerman 1885, S. CIII.

²⁵⁹ IZ Nr. 304 „*Item ung petit coffret d'argent en maniere d'une chasse, bien esmaillé dedans et dehors, semér d'estoilles, lunes et soleil doréz, avec plusieurs lions, cerf et aultres bestes sauvages, esmaillés de blanc, le fond dehors esmaillé de verd et noir.*“

²⁶⁰ IZ Nr. 403 „*Item deux grosses pommes et ung concombre de terre cuyte, painctz.*“

²⁶¹ Vgl. Seipel (Hrsg.) 2006, Kat.-Nr. 2.17, S. 72f.

²⁶² IZ Nr. 306 „*Item une mouchette d'argent.*“

²⁶³ IZ Nr. 354 „*Item deux escuelles, l'une moienne, toutes deux d'ung beau bois verniz, les bors doréz a manches, les fondz painctz d'or et de verd, venues des Indes.*“

²⁶⁴ IZ Nr. 389 „*Item 39 aultres ramures de coral rouge, assises sur petis piedz de terre, painct de verd, dont les cinq sont belles et grandes et les 16 moienement belle, la reste bien petite et en partie*

grün bemalte Grundlage, während kleinere Stücke in einer mit grünem Stoff gefütterten Lederdose aufbewahrt wurden.²⁶⁵ Hinzu kamen mehrere geschnitzte Objekte aus demselben Material: religiöse Darstellungen wie eine Kreuzigung, zwei Statuetten des Heiligen Sebastian und eine der Heiligen Maria mit Engeln; Schmuckstücke und ornamentale Objekte.²⁶⁶

cassée.” Und IM S. 109 „Receu, puis cest inventaire fait, une ramure du coral rouge fort exquis à huyt estocz ou branches.”

²⁶⁵ IZ Nr. 389 und IZ Nr. 394 „Item une moienne ramure de coral blanc et trois petites avec une petite croix de coral rouge, ayant ung cruxifis, taillé de mesme, le tous estant en une petite boite de cuyr bouly, doublé de drapt verd.”

²⁶⁶ IZ Nr. 387 „Item une aultre belle ramure de coral rouge, a plusieurs branches a la dit ramure, ou est en partie le mistere de la passion Nostre-Seigneur, taillé de mesme coral, lequel part d’ung roc de sa nature et naissance.” IZ Nr. 388 „Item deux aultres ramures de coral rouge, moindre que la precedente, es quelles il y a chacun ung saint Sebastien, taillé de mesme coral; l’une des dis ramures sortant de son roc comme la precedente et l’aultre assise sur ung pied de terre verde painct.” IM S. 109 „Plus receu ung court et espes estoct, aussy de coral, non sy bon estant en sa nature, auquel y a une Notre Dame de coral, meilleur que ledit estoc, taillée, environnée, de plusieurs anges.” IZ Nr. 392 „Item ung bien petit lion de coral, garnir le col, le milieu et les jambes devant d’ung peu d’or, et la chainette de mesme y pendant.” IZ Nr. 393 „Item une petite seraine de coral rouge, garnir d’ung peu d’or, et une chainette d’or, tenant ung petit myroir.” IZ Nr. 307 „Item une petite ramure, garnie de six petiz chandelliers, pendant a trois petiz filletz d’argent, et ung aultre petit baston de mesme, tenant une parle, et ung visage doré, tenant une corne de cerf, et une chainette pour pendre la dite ramure.”



Abbildung 21

Zu der Gruppe der *naturalia* zählten auch die ebenfalls im Gartenkabinett gesammelten Muscheln und Tierhörner, charakterisierende Elemente frühneuzeitlicher Naturalienkabinette.²⁶⁷ Tierhörner, deren Herkunft ungewiss war, wurden häufig dem Fabeltier Greif zugeschrieben. „Greifenklaue“ bezeichnete somit in Gold oder Silber gefasste Hörner. Der Greif (im Inventar *griffon*) wurde seit der Antike als eine Mischung aus einem Löwen und einem Adler angesehen, der deren Eigenschaften – Macht und Sieg sowie Wachsamkeit und Mut – in sich vereinigte.²⁶⁸



Abbildung 22

In den Mechelner Sammlungen wurde kein Unterschied zwischen *naturalia*, im Sinne von von der Natur geschaffenen Wunderwerken, und *artefacta*, als den von Menschen geformten

²⁶⁷ IZ Nr. 348 „Item une escaille de lymeson de mer pommelér et l’ouerture est esdantée.” IZ Nr. 349 „Item une aultre grant coquille de parle, a trois fulletz et est taillée estrangement.” IZ Nr. 350 „Item une aultre coquille de parle, a moitié creusé.” Von den drei Muscheln waren zwei unverziert während die dritte exotische Schnitzarbeiten aufwies (IZ Nr. 349). Es könnte sich dabei um eine Nautilusmuschel handeln. Zwei in Silber gefasste Hörner, die auf silberne Greifenklauen montiert worden waren. IZ Nr. 315 „Item ung cournet de courne noir, garniz d’argent, le trois piedz fait d’argent en maniere de piedz d’oyseau, avec le couvecle chargé de glans d’argent, donné a Madame par le maitre-d’hostel Allard.” IZ Nr. 316 „Item ung aultre cornet d’une oingle d’ung griffon, bien garniz d’argent, dedans doréz, assiz sur deux piedz d’argent doréz.”

²⁶⁸ Mehr dazu in Seipel (Hrsg.) 2006, S. 110f.

Schöpfungen gemacht, wie man sie in späteren Sammlungskonzeptionen findet. Diese grundsätzliche Differenzierung zwischen „naturlassenen“ und von Menschenhand bearbeiteten Naturhervorbringungen lässt sich erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fassen, wie beispielsweise von Samuel Quiccheberg in seiner Theorie des Sammelns formuliert.²⁶⁹ Einige Gegenstände, wie der so genannte *Nautiluspokal*, schienen besonders geeignet, diese zwei charakteristischen Sammlungsbereiche zu vereinen und damit zu den repräsentativen Dingen frühneuzeitlicher Sammlungskabinette zu werden.²⁷⁰ Dennoch waren die meisten von Margarete von Österreich in den Kabinetten gesammelten *Naturalia* unbearbeitet. Allerdings handelt es sich bei ihrer Naturaliensammlung im Gartenkabinett nicht um eine systematische, protowissenschaftliche Suche nach Erkenntnis die verschiedenen Erscheinungsformen der Natur betreffend, wie sie beispielsweise die späteren Sammlungen italienischer Gelehrter aufweisen.²⁷¹ Seltenheit, Schönheit und nicht zuletzt der materielle Wert, ließ bereits im Mittelalter das Interesse für solche Objekte wachsen. In den mittelalterlichen Schatzkammern waren *naturalia* wertvolle Rohstoffe, denen der Mensch durch weitere Verarbeitung seine endgültige Gestalt geben musste. Demnach wurden in den Schatzkammern eher eingefasste Naturmaterialien aufbewahrt.

Uhren und Brettspiele waren unverzichtbare Prestigeobjekte in fürstlichen Sammlungen und zählten auch für Margarete von Österreich zu den faszinierenden Dingen. Der italienische Humanist Pietro Paolo Vergerio empfahl Gelehrten „Instrumente in ihrer Bibliothek zu haben, mit denen sie Stunden und Zeiten messen und die dahin fließende Zeit mit ihren Augen sehen können.“²⁷² Die Messung der Zeit und des Raumes mit mechanischen Mitteln hat das gesellschaftliche Leben und Arbeiten der Menschen wie kaum eine andere Leistung in der Frühen Neuzeit verändert.²⁷³ Zudem galt sie als Fähigkeit mit geradezu magischer

²⁶⁹ Der flämische Arzt Samuel Quiccheberg verfasste 1565 das *Theatrum amplissimum*, das als eine der ersten wissenschaftlichen Abhandlungen über das Sammeln betrachtet werden kann und als ein Idealsystem universeller Inventarisierung konzipiert ist. Vgl. Minges 1998, S. 62ff.

²⁷⁰ Vgl. Mette, Hans-Ulrich, *Der Nautiluspokal: Wie Kunst und Natur miteinander spielen*, München, Berlin 1995.

²⁷¹ Beispielsweise Ulisse Aldrovandi in Bologna und Ferrante Imperato in Neapel. Vgl. Findlen, Paula, *Die Zeit vor dem Laboratorium: Die Museen und der Bereich der Wissenschaft*, in Grote (Hrsg.) 1994, S. 191-207, insbesondere S. 194ff.

²⁷² „Sed et illud quoque poterit non nihil, si intra bibliothecas nostras coram atque in oculis instrumenta haec constituamus, quibus horas atque tempora mesiri solent, ut quasi tempus ipsum fluere labique videamus“ Vergerio, Pietro Paolo, *De ingenuis moribus et liberalibus adolescentiae studiis liber*, [1404], ed. lat. Venezia 1472, elektronische Ausgabe:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bptck58690c/f34.notice>

²⁷³ Ausführlich in Mackensen, Ludolf von, *Zeitmessung und Zeitvorstellungen in der Geschichte in Ottomeyer, Hans (Hrsg.), Geburt der Zeit. Eine Geschichte der Bilder und Begriffe*, Kat., Kassel 1999, S. 14-20.

Ausstrahlung. Demnach bildeten Messinstrumente auch in den Mechelner Kabinetten einen besonders wichtigen Sammlungsschwerpunkt. Im Laufe des 16. Jahrhunderts spielten Deutschland, Frankreich und die Niederlande eine herausragende Rolle in der Produktion von mechanischen Uhren für die kaufkräftige Oberschicht mit Sammlungsambitionen.²⁷⁴ In Margaretes Gartenkabinett wurden Zeitmesser in kunstvollen Gehäusen in Silber oder Gold mit Zifferblättern und emaillierten Verzierungen gesammelt und ausgestellt.²⁷⁵ Zu erwähnen sei an dieser Stelle eine Uhr, die mit auf Margarete von Österreich verweisenden symbolischen Motiven geschmückt, und eine, die mit dem Namen Jesus und zwölf Sonnenstrahlen verziert war.²⁷⁶ Die dekorative Wirkung und die Qualität der Ausführung der Uhren sowie die Entwicklung eines neuen Zeitempfindens sind untrennbare Elemente, die die Faszination dieser Sammlungsgegenstände bedingten.

Spiele im Allgemeinen aber auch Spielkästen, Schachfiguren und Spielkarten, die zur Betrachtung und zum Bestaunen dienten, waren bilderreich in besonders kostbaren Ausführungen und aus edlen Materialien angefertigt sowie mit dynastischen Motiven verziert; sie stellten literarische oder mythologische Referenzen bzw. Programme oder historische Ereignisse dar, kurz: sie waren eine weitere Verdinglichung der Sammlungsinhalte.²⁷⁷ Die Regentin bewahrte die wertvollsten Brettspiele ihrer Sammlung im Gartenkabinett auf und stellte sie zur Schau.²⁷⁸ Diese bestanden aus sechs Spielbrettern mit den dazugehörigen Spielsteinen, darunter einem wertvollen Schachbrett aus Silber mit silbernen und goldenen Spielfiguren, das mit Wappen des Hauses Savoyen verziert war.²⁷⁹

²⁷⁴ Thompson, David, Lo sviluppo dell'orologio meccanico: il contesto europeo, in Brusa, Giuseppe (a cura di), La misura del tempo. L'antico splendore dell'orologeria italiana dal XV al XVIII secolo, cat., Trento 2005, S. 111-117.

²⁷⁵ Beispielsweise IZ Nr. 285 „Item ung petit reloge a sablon, bien ouvré au cler a la mode d'Espagne, tout d'argent.“ IZ Nr. 344 „Item ung aultre reloge rond, plus haultét que le precedant et nom sy large, quil est de leton doré, au milieu de cadrant il y a ung saint Philippe esmaillé.“

²⁷⁶ IZ Nr. 343 „Item ung reloge rond de leton doré, le cadrant d'esmail bleu, au milieu d'icelluy une marguerite, du costé une pensée esmaillée.“ IZ Nr. 346 „Item ung aultre reloge, ung peu meindre, le cadrant a 12 raiz de soleil et au milieu le nom de Jesus esmaillé.“

²⁷⁷ Zu Brettspielen siehe den Ausstellungskatalog des Wiener Kunsthistorischen Museums, Seipel, Wilfried (Hrsg.), Spielwelten der Kunst. Kunstkammerspiele, Kat., Wien, Milano 1998, mit den darin enthaltenen Beiträgen: Holländer, Hans, Kunstkammerspiele, S. 13-23; Ders., Über Schachfiguren und Schachbretter, S. 25-33 und Holländer, Barbara, Brettsteine und Spielbretter, S. 35-41.

²⁷⁸ An der Stelle sei das Holzspielbrett mit Elfenbeinverzierungen und Spielfiguren erwähnt IZ Nr. 355 „Item ung aultre tablier de bois, garnir d'ivoire, l'eschequier de noir et blanc, environné de personnaiges d'ivoire eslevéz et quatre escusons plains a l'entouren maniere de cueur.“

²⁷⁹ IZ Nr. 272 „Premier ung eschequier d'argent, carré, le bors doréz, bien ouvré, avec les arms de Savoie es quatre coins et 32 petitiz personnaiges d'argent, servans d'eschaiz au dit tablier.“



Abbildung 23

Auch zahlreiche kleinplastische Darstellungen bildeten einen der Schwerpunkte der Sammlung, die im Inventar im dritten und vierten Abschnitt beschrieben wurden. Hier im *cabinet emprès le jardin* bewahrte Margarete den kupfernen *Herkules* und *Adam und Eva* aus

goldenem Messing auf, beide von Conrad Meit.²⁸⁰ Ebenfalls von dessen Hand sind vermutlich die Skulptur eines *Kindes auf einem Pferd* reitend und das *Portrait des Narren Kunz von der Rosen*.²⁸¹ Kunz von der Rosen war Kaiser Maximilians oberster Hofnarr.²⁸² In der Miniaturhandschrift vom Triumphzug von Maximilian aus dem Jahr 1512 und auf der Holzschnittfolge von Hans Burgkmair aus den Jahren 1515-1519 findet der berühmte Narr Platz auf dem Wagen der kaiserlichen Schalksnarren.²⁸³ Die Schalksnarren brachten sich, anders als die „natürlichen Narren“, durch spöttische und karikierende Äußerungen und Handlungen belehrend und kritisch zu moralischen und theologischen Fragen ein, in dem sie Narrheit simulierten. Schon in der Antike wurden Narren zum Zweck der Unterhaltung gehalten. Doch erst im späten Mittelalter und in der Frühen Neuzeit findet das Narrenwesen seine stärkste Verbreitung.²⁸⁴ Narren und Närrinnen fanden sich an fast allen europäischen Höfen und waren häufige Sujets in der zeitgenössischen Kunst und Literatur.²⁸⁵

Ebenfalls zu dieser Objektgruppe gehörte ein kleines *memento mori* Objekt, ein Tödlein aus Elfenbein, das sicherlich damals auch mit Interesse beachtet wurde.²⁸⁶ Das traditionelle Sujet der Vergänglichkeit erfüllte eine moralisierende Funktion, auch wenn der Auftraggeber bzw. Sammler die Kunstfertigkeit des Objektes zu schätzen wusste. Margaretes kleine Todespersonifikation diente einer erbaulichen Funktion, die darin bestand, die Unausweichlichkeit des Todes in der Vergegenwärtigung zu begreifen und anzunehmen. Diese Figur verband die bildhafte Mahnung mit dem ästhetischen Genuss.

Drei Reliefarbeiten aus Holz werden im Inventar als *bien taillez* beschrieben: ein Polyptychon mit Szenen aus der *Kindheit und der Passion Christi*, ein Triptychon mit der Darstellung der *Lukrezia* und ein Triptychon mit der *Pietà* und zwei Heiligen Figuren.²⁸⁷

²⁸⁰ IZ Nr. 347 „Item ung Hercules de cuyvre, tout nuz, tenant en sa main une masse a trois bastons tortillés.“ IZ Nr. 406 „Item deux personnaiges de Adam et Eve, nuz de leton doréz, bien fait.“

²⁸¹ IZ Nr. 351 „Item ung enfant, assiz sur ung cheval, de cuyvre, sans bride ny harnast, painct de noir.“ IZ Nr. 372 „Item la portraiture de feu Conralt, fol de l’empereur, taillée en bois.“

²⁸² Vgl. Schmitz, Heinz-Günter, Das Hofnarrenwesen der frühen Neuzeit. Claus Narr von Torgau und seine Geschichte, Münster 2004, S. 13, S. 17, S. 35.

²⁸³ Malke, Lutz S. (Hrsg.), Narren. Porträts, Feste, Sinnbilder, Schwankbücher und Spielkarten aus dem 15. bis 17. Jahrhundert, Kat., Berlin 2001, S. 12.

²⁸⁴ Vgl. Schmitz 2004.

²⁸⁵ So beispielsweise das *Portrait des Narren Gonella*, von Jean Fouquet, um 1450, Wien, Kunsthistorisches Museum.

²⁸⁶ IZ Nr. 358 „Item une mort, fecte d’ivoire, droite entre trois petis pilliers, tenant ung escripteau en sa main.“ Siehe auch Wolbert, Klaus, „Et in Arcadia ego“ Ein Streifzug durch die Ikonographie des Todes, in Ders. (Hrsg.), *Memento mori. Der Tod als Thema der Kunst von Mittelalter bis zur Gegenwart*, Kat., Darmstadt 1984, S. 23-36.

²⁸⁷ IZ Nr. 407 „Item ung petit tableau de bois, longuet, a deux figures, qui se clot a quatre fulletz, la premiere figure est de la nativité Nostre-Seigneur et l’aultre de sa passion, bien tailléz.“ IZ Nr. 408 „Item ung aultre petit tableau de bois d’une Lucesse, bien taillée, qui se clot a deux fulletz, aussi bien

Unter den hier aufbewahrten Gemälden befand sich ein kleinformatiges Bild von Jan Gossaert mit dem mythologischen Sujet der *Metamorphose von Hermaphrodit und Salmacis*, ein Geschenk des Bischofs von Utrecht, Philipp von Burgund, eines von Gossaerts Mäzenen.²⁸⁸ Das Bild stellt die Geschichte von Hermaphrodit dar, so wie es Ovid in den *Metamorphosen* erzählt.²⁸⁹ Der Sohn von Merkur und Venus badet in der Nähe der Quelle von Halicarnasse, wo die Nymphe Salmacis ihn sieht und sich unsterblich in ihn verliebt. Als er sie ablehnt, bestraft sie ihn, indem sie ihn als eine Verbindung von Mann und Frau erscheinen lässt: In einem einzigen Körper wird er weder Mann noch Frau sein. Gossaert wählte für die Umsetzung dieses mythologischen Motivs das Moment der kämpferischen Auseinandersetzung von *Hermaphrodit und Salmacis* im Augenblick der Ablehnung und kurz vor der darauf folgenden Bestrafung. Im Hintergrund jedoch ist in Simultandarstellung der Ausgang des Kampfes dargestellt, in dem Hermaphrodit und Salmacis als Zwitterwesen vereint sind. Der Kampf der Geschlechter sowie die geschlechtliche Liebe sind hier mit Hilfe unterschiedlicher antiker Vorlagen dargestellt.²⁹⁰

Unter den Tafelbildern befanden sich einige Gemälde, die einen neuen Typ der Kinderbildnisse und deutliche Unterschiede sowohl zu den Familienporträts des *petit cabinet* als auch den dynastischen Bildnissen der Bibliothek aufweisen. Es handelt sich um die im Inventar beschriebenen Darstellungen eines weinenden Kindes, das eine Fahne hält sowie die eines Kindes mit einem Papagei in der Hand, heute leider verschollen.²⁹¹ Diese Bilder gehörten mit großer Wahrscheinlichkeit zum selben Bildtyp des berühmten Bildes *Kleines Mädchen mit totem Vogel* aus dem Umkreis von Michel Sittow.²⁹²

tailléz.” IZ Nr. 409 „*Item ung aultre petit tableau, qui se clot a deux fuilletz, figuréz de Nostre-Dame de Pitié, bien taillér, a ung saint Jaques, saint Cristoffle es dis deux fulletz.*”

²⁸⁸ IZ Nr. 405 „*Item ung beau tableau, auquel est painct ung homme et une femme nuz, estant les piedz en l’eau, le premier borc de mabre, le second doré et en-bas ung escripteau, donné par monseigneur d’Utrecht.*” Öl auf Holz, 32,8 x 21,5 cm, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam. Zur Identifizierung des beschriebenen Gegenstands aus dem Inventar von Margarete von Österreich und des Gemäldes von Gossaert siehe Folie, Jacqueline, *Un tableau mythologique de Gossaert dans les collections de Marguerite d’Autriche*, Extrait du Bulletin de l’Institut royal du patrimoine artistique, III, 1960, S. 195-201.

²⁸⁹ Ovid [1584], ed. Anguillara 1805, Vol. 1, Libro IV, 261-289, S. 282ff. „*E corre ignuda e cupida, e in gran fretta / Nel fortunato suo fonte si getta / Laddove giunta subito l’abbraccia, / E dove più l’aggrada, il palpa e tocca / (...) Egli si scuote la distacca e spinge; / (...) Son due, ma non però fanno una coppia (...) / Non è donna, nè uom, ma resta tale, / Ch’è donna e uom, nè l’un nè l’altro vale (...)*” (S. 287ff.).

²⁹⁰ Mehr dazu in Mensger 2002, S. 114ff.

²⁹¹ IZ Nr. 374 „*Item une aultre peinture d’ung petit enfant plourant, ayant une petite baniere devant luy.*” IZ Nr. 373 „*Item la portraiture en toile d’ung jeusne enfant, tenant ung papegay sur sa main, habillé d’ung seon cramoisy de drapt d’argent quileté.*”

²⁹² *Kleines Mädchen mit totem Vogel*, Anfang des 16. Jahrhunderts, Südniederländischer Meister, 36,5 cm x 29,5 cm, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.



Abbildung 24

Als autonome Bildnisse gehören sie zur Bildgattung der so genannten selbständigen Porträts, die eine spektakuläre Neuerung in der spätmittelalterlichen Malerei darstellten. Diese individualisierten Bildnisse von Kindern stehen den dynastischen Portraits in der Bibliothek und in den anderen repräsentativen Räumen, die vordergründig die soziale Stellung und den gesellschaftlichen Rang abbildeten, gegenüber. Das gemalte Porträt einer jungen Dame aus dem Hause Savoyen, Philiberte, einer Halbschwester von Margaretes verstorbenem Ehemann

Philibert, gehört ebenfalls zu dieser Serie, die keine dynastische Repräsentationsfunktion erfüllte.²⁹³

Eine weitere Besonderheit innerhalb der Sammlungskabinette stellte ein so genannter *jardin clos* dar. Der „geschlossene Garten“, dem Paradies gleichgesetzt, bezeichnet kleine Schränke, die Darstellungen aus der biblischen Geschichte enthalten, und die während des 15. und 16. Jahrhunderts in den Niederlanden entstanden sind. Die hochwertigen Werke bestehen aus Holzfiguren, während die Landschaft mittels Papier, Seide oder Goldfäden nachgestellt ist.²⁹⁴ Margaretes *jardin clos* zeigt die Heilige Familie in einem Garten mit Bäumen und Wiese.²⁹⁵

Auch im *cabinet emprès le jardin* waren mehrere Heiligendarstellungen ausgestellt, darunter eine silberne Statuette des *Heiligen Andreas*, des burgundische Landespatrons, zwei Darstellungen vom *Heiligen Georg*, davon eine emaillierte, die als *bien fait* beschrieben wurde und die zu den kostbaren Objekten im Gartenkabinett gehörte und eine aus Elfenbein, eine kleine Statue des *Heiligen Michael* und eine des *Heiligen Georg* aus Elfenbein sowie zwei aus Korallen geschnitzte Skulpturen des *Heiligen Sebastian*.²⁹⁶ Zu den religiösen Bildwerken des Gartenkabinetts gehörte auch ein Triptychon mit der Geburt Christi.²⁹⁷

Neben der Zurschaustellung von persönlicher Devotion setzte Margarete von Österreich auch auf institutionalisierte Formen der Heiligenverehrung und die Bindung ihrer höfischen Gemeinschaft zu einem Schutzpatron. Sie gründete 1505 die Bruderschaften der Heiligen Maria und des Heiligen Sebastian. Das Gedenken an Heils- und Erlösungstaten, die *memoria*, war ein zentraler Moment des religiösen und sozialen Lebens im Mittelalter und belegte dementsprechend einen zentralen Platz in Margaretes Sammlungspraxis. Die Bruderschaften ermöglichten die Memorialüberlieferung in einem sozialen Sinn, während die Kunstdarstellungen es in einem intimen privaten Kontext taten.

²⁹³ IZ Nr. 375 „Item ung petit tableau d’une jeusne dame, fecte sur papier colé, le fond rouge, son habit de drapt d’or, a ung escuson en chief, aux armes de Sauoie.“

²⁹⁴ Vgl. Vandenbroeck, Paul, *Le jardin, clos de l’ame. L’imaginaire des religieuses dans les Pays-Bas du Sud, depuis le 13^e siècle*, Bruxelles 1994, S. 91ff.

²⁹⁵ IZ Nr. 412 „Item ung beau jardin de plusieurs fleurs, fait a l’esgulle, ou il y a plusieurs personnaiges, habres et aultres choses, au milieu duquel jardin il y a ung preau, clot d’une haye verde, dedans lequel est Nostre-Dame, tenant son enfant et saint Jhosept au pied d’ung habre.“

²⁹⁶ IZ Nr. 380 „Item ung saint Andrey, tout d’argent.“ IZ Nr. 312 „Item ung petit saict George, son habit esmaillé de gris et son cheval esmaillé de blanc, osséz a ung dragon d’argent esmaillé, bien fait estant en une petite boite de bois noir.“ IZ Nr. 368 „Item ung saint Michiel et ung saint George d’ivoire.“ IZ Nr. 388 „Item deux aultres ramures de coral rouge, moindre que la precedente, es quelles il y a chacun ung saint Sebastien, taillé de mesme coral ; l’une des dis ramures sortant de son roc comme la precedente et l’autre assise sur ung pied de terre verde painct.“

²⁹⁷ IZ Nr. 411 „Item ung aultre tableau de bois, a deux fulletz sans tallure, figuré de la nativité Nostre-Seigneur, le fond d’asul.“

Ein besonders prachtvolles Exemplar der Handschrift *La Couronne Margaritique* wanderte zwischen zwei Räumen, dem *riche cabinet* und dem *cabinet emprès le jardin*, wo sie schließlich aufbewahrt wurde.²⁹⁸ Auf dem zweiten Blatt der Handschrift ist mit Hand vermerkt: „*La Couronne Margaritique ou autrement le triumphe d'honneur composée par Jehan Lemaire indiciaire et historiographe de madame Marguerite d'Austriche et de Bourgoigne, duchesse de Savoie, dame de Bresse etc.*“²⁹⁹ Es wurde zwischen 1504 und 1505 von dem Dichter Jean Lemaire de Belges in der Tradition der allegorischen Dichtungen des 15. Jahrhunderts verfasst. Lemaire, von 1504 bis zu seinem Tod im Jahr 1511 am Hof von Margarete, beschreibt darin die Herstellung einer Krone für die Regentin. Die Krone besteht aus zehn weiblichen Tugenden und zehn Edelsteinen, die jeweils einem Buchstaben aus ihrem Namen zugeordnet sind. Dem Buchstaben G ordnet Lemaire die Tugend *grace* (Barmherzigkeit) und den Edelstein Koralle, nach der alten Bezeichnung Gorgonide, zu. Lemaire schreibt der Koralle heilende und schützende Kräfte gegen die Gefahren der Meere und der Winde zu. Indem er die Eigenschaften der Korallen als komplementär zu den Tugenden der Regentin beschreibt, fügte er den Gegenständen im *cabinet* eine allegorische Bedeutung hinzu, die jenseits des naturwissenschaftlichen oder ästhetischen Interesses gegenüber dem Edelstein und seiner Verarbeitung liegen.³⁰⁰ Die kostbare Handschrift enthält auch zwei Porträts von Margarete.³⁰¹

²⁹⁸ IM S. 111 „*Plus, receu ung livre escript à la main, couvert de velours noir, intitulé La Corone Margaretique, qui se commence par l'imne Infelice.*“ Siehe dazu Eichberger 2002, S. 404f.

²⁹⁹ Vgl. Debae 1995, S. 504-507, hier S. 505.

³⁰⁰ Eichberger, Dagmar, A Noble Residence for a Female Regent: Margaret of Austria and the ‚Court of Savoy‘ in Mechelen in Hills, Helen (ed.), *Architecture and the Politics of Gender in Early Modern Europe*, Aldershot 2003, S. 25-46, hier S. 31.

³⁰¹ Vgl. Debae 1995.

Inszenieren – Form und Funktion der Arrangements

Mythologische Bilder

Im Juli 1497 erhält Isabella d'Este ihr erstes im Auftrag gegebenes Bild, den *Parnass*, von ihrem Hofmaler Andrea Mantegna. Es folgen innerhalb der nächsten 20 Jahre *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend* auch von Andrea Mantegna, *Die Krönung* und *Das Reich des Comus* von Lorenzo Costa, *Kampf der Keuschheit gegen die Wollust* von Pietro Perugino und die zwei Allegorien von Correggio, die *Allegorie der Tugenden* und die *Allegorie des Lasters*. Alle Bilder befinden sich heute im Besitz des Louvre.

Wie die Korrespondenz von Isabella mit ihrem Berater und den beauftragten Malern zeigt, war das ikonographische Programm des *studiolo* trotz Variationen und Änderungen von Anfang an relativ klar. Es entstand mit der Unterstützung ihres Beraters Paride de Ceresara und unter dem Einfluss verschiedener anderer *studioli* aus Isabellas Umfeld. Das Programm wurde in den ikonographischen Studien überwiegend als der bildliche Ausdruck von Isabellas Herrschaft sowie der ideellen Repräsentation ihrer Selbst gedeutet. Demnach stellten sie die Bilder von Mantegna als *Signora* der Künste dar, während die Bilder von Perugino und Costa das *studiolo* als schützenden Ort der Virtus zeigten.

Nicht für alle Bilder gibt es eine schriftliche Quelle. Sicher ist aber, dass Isabella den Künstlern immer eine *invenzione* (oder *historia*, *favola*, *fantasia*), manchmal von einer Zeichnung begleitet, schickte. Nicht überliefert ist dagegen, wer das jeweilige Bildprogramm erstellt hat, vermutlich jedoch Paride de Ceresara, während man mit Sicherheit behaupten kann, dass für alle Bilder Isabella d'Este die Grundidee zusteuerte, in die dann formale Vorlagen aus der Antike sowie literarische Referenzen einfließen.³⁰²

Wenn es auch nicht korrekt wäre, von einer Programmatik *a priori* zu sprechen, ist evident, dass die Bilder so konzipiert und so in Auftrag gegeben worden sind, dass sie als gegenseitiger Kommentar funktionieren sollten oder besser gesagt, jedes neue Bild sollte als Kommentar zu dem vorherigen bzw. zu den vorherigen dienen. Das Bild von Minerva ähnelt der Aussage des Parnass und seiner Hymne auf die liberalen Künste, wenn es auch vor den Gefahren des *otium* und des Müßigganges warnt. Die gleiche Botschaft enthält das Bild von Perugino mit der Darstellung des Kampfes von Minerva und Diana gegen Venus und Cupid.

³⁰² Mehr zu den literarischen Referenzen des Bilderzyklus die bereits zitierten Campbell 2006 und insbesondere für die Bilder Mantegnas, auch Chambers, David / Martineau, Jane / Signorini, Rodolfo, Mantegna and the Men of Letters in Martineau (ed.) 1992, S. 8-30.

Costas Gemälde zeigt wieder den Garten der Künste unter dem Schutz Comus und den zwei Venus, in dem die Künste nach dem erfolgreichen Kampf gegen die Laster zelebriert werden. Die Bilder von Correggio sind wiederum „der moderne Ausdruck“ der gleichen Themen. Sie zeichnen den endgültigen Übergang zu der so genannten *maniera moderna*, in der die Ikonographie zwar homogen zu den restlichen Bildern ist, der Pinsel wurde aber mit mehr Leichtigkeit geführt.

Die Bilder stellen die Verbindung zwischen den zwei zuerst unverbindlich erscheinenden Funktionen des *studiolo* dar: zum einen die Formation des Selbst, die bildende Funktion, durch das Ausüben intellektueller Tätigkeiten wie Lesen, Schreiben und Kontemplation; zum anderen die Repräsentation des Selbst durch das Ausstellen von Objekten als Zeichen von Prestige und Distinktion, als Ausdruck des Selbst. Die Bilder sind in doppelter Hinsicht ein Instrument der Selbstbildung, so Stephen Campbell, beide Funktionen tragen zur Bildung des Selbst.³⁰³

Bei allen Bildern handelt es sich um mythologische Darstellungen. Mythologie kann als eine narrative Struktur des figurativen Denkens und der Repräsentation beschrieben werden. Sie nimmt im 16. Jahrhundert zunehmend einen autonomen ästhetischen Status in der poetischen Repräsentation ein. Die Wiederentdeckung der mythologischen Themen in der Renaissance ergab sich nicht nur aus der Tatsache, dass ein geeigneter Repräsentationsmodus des sozialen Status gesucht wurde, sondern es entsprach auch der Entwicklung einer neuen kulturellen Identität. Die kulturelle Distanz zu dem Ursprung der Mythen bot die Möglichkeit der Legitimierung durch die genealogische Begründung des spezifischen Wertesystems. Die mythologischen Themen boten nicht nur eine literarische Kontinuität sondern auch und vor allem eine Ursprungssituation, aus dem der Legitimationsprozess schöpfen konnte.³⁰⁴ Die Mythen legitimieren die moderne höfische Kultur, in der Amor für deren Ambivalenz steht. Die antiken Formen und Erzählungen sind hier transformiert worden und an die kulturellen Bedürfnisse einer sich neu etablierenden Elite, einer Aristokratie, die sich in einem bestimmten kulturellen *modus* definiert, angepasst. Es handelt sich um die individuelle Auslegung eines kollektiven Bildrepertoires der Mythologie, das eingesetzt wird, um Distinktion und Wert einen bestimmten Raum zu verleihen, der der kulturellen Konsumption gewidmet war. Unter dieser verstehe ich Praktiken „privater und sozialer Identität“. Das beinhaltet mehr als das vermeintliche Bedürfnis einer Selbstlegitimierung. Hier werden

³⁰³ Campbell spricht in diesem Zusammenhang von Praktiken des „*Constructing the self*“ (Campbell 2006, S. 23). Zur Bedeutung von Praktiken der Repräsentation als Praxis vom symbolischen Kapital anders als politischen und ökonomischen siehe Hall, Stuart, *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, London 1997.

³⁰⁴ Campbell 2006.

Fragen betreffend der menschlichen Natur behandelt. Die bis dahin gebotenen Darstellungen waren zum einen das konfessionelle Modell der christlichen Devotion, zum anderen das Meditative aus der scholastischen Tradition. Die in Isabellas *studiolo* zur Schau gestellten Bilder, stellen eine menschliche Natur dar, die sich auf Emotionen und Leidenschaften begründet. Das ist deutlich mehr, als viele Forscher darin sehen wollten.³⁰⁵



Abbildung 25

Die mythologischen Gestalten boten die Möglichkeit, sich selbst in Relation mit der glorifizierten klassischen Vergangenheit zu stellen. Eine Relation, in die zwei Akteure involviert sind: der Auftraggeber und der Künstler. Der Auftraggeber in einem Prozess der Emulation der Vergangenheit und der Künstler in der Tätigkeit der Wiedervorstellung und Neudefinierung des klassischen Kanons, wie die Auftragsarbeiten von Mantegna verdeutlichen. Die *invenzioni* von Isabella trafen mit bedeutungsvollen Konsequenzen für die

³⁰⁵ Siehe beispielsweise Lightbown, Ronald W., Mantegna, Oxford 1986: „Isabella was a wholly child of her times and there was nothing innovatory or recondite in the dominant themes of the paintings of the Studiolo.” (S. 193).

Kunst der Renaissance auf das lebenslange Gefühl von Andrea Mantegna, Hofmaler der Gonzaga, nicht würdig genug geschätzt zu werden.



Abbildung 26

Im Jahr 1489 schreibt er an Francesco Gonzaga, dass Ignoranz immer ein Gegner der Tugend ist.³⁰⁶

Das Bild der Minerva von Mantegna ist nicht nur Ausdruck der Gedanken von Isabella bzw. der Adaption ruhmreicher Literatur seitens Paride de Ceresara, sondern auch die innere Bewegung des Künstlers Mantegna. Das Bild ist wahrscheinlich die kongeniale Darstellung zweier Gedankenwelten.

Was manche Forscher als Beweis ansehen, um Isabellas Rolle zu schmälern, ist für mich die Gelegenheit, den Prozess des Aufbaus der Sammlung als ein interaktives Feld zu definieren bzw. zu betrachten.³⁰⁷ Man kann die zahlreichen Dokumente über die Praxis der Kunstförderung von Isabella, ihre detaillierten Bestellungen, ihre Enttäuschungen und Niederlagen gegenüber den Künstlern als paradigmatisches Beispiel für die Hervorbringung einer Autonomie des Künstlers im modernen Sinn deuten.³⁰⁸ Und man kann sie als Produkt einer Interaktion zwischen eigenständigen – wenn auch nicht von gesellschaftlichen Zwängen losgelösten – Akteuren anschauen, und somit eine reduktive Lesart vermeiden.

Die Darstellungen zeigen nicht einfach nur den Triumph der Tugend, dafür ist die ganze Sache viel ambivalenter. Das eigentliche Subjekt des *studiolo* und der *grotta*, ist die Gewalt und die Kraft der Leidenschaften: Ein Thema, das das literarische Umfeld von Isabella d’Este dominierte. Es handelt sich nämlich nicht um die Deklamation der Tugendhaftigkeit Isabellas sondern um die Proklamation der Notwendigkeit eines tugendhaften Lebens und zwar in einem sensualistischen und intellektuellen Kontext.

Matteo Bandello – ein direkt unter dem Schutz von Isabella d’Este stehender Literat am Hof der Gonzaga – widmete seine Novellen über die menschlichen Leidenschaften denjenigen „die aus menschlichem Fleisch bestehend, es als nicht für unangebracht halten, hin und wieder den Liebesleidenschaften zu unterliegen und diese so wohltemperiert wie möglich auszuhalten“.³⁰⁹ Die Bildungsfunktion dieses Raumkomplexes erschöpft sich nicht in dem

³⁰⁶ „*Quoniam virtuti semper adversatur ignorantia*“ Andrea Mantegna an Francesco, 31.1.1489, wiederholt in dem Brief vom 28.11.1491. Zitiert in Kristeller, Paul, Andrea Mantegna, Berlin, Leipzig 1902, Docc. n. 102, n. 112, S. 545, S. 550.

³⁰⁷ Mehr zur Definition vom ‚Feld‘ in diesem Sinne in Swartz, David, Culture and Power. The Sociology of Pierre Bourdieu, Chicago, London 1997, S. 117f.

³⁰⁸ Creighton, Gilbert E., What did the Renaissance Patron Buy? in Renaissance Quarterly, 51, 2, 1998, S. 392-450.

³⁰⁹ „*Elle anderanno solamente ne le mani di quegli uomini e di quelle donne che, essendo di carne umana, non stimano esser loro tanto disdicevole lasciarsi a le volte vincer da le passioni amorose, e quelle temperatamente, più che si può, reggere.*“ Matteo Bandello im Jahr 1515, am Gonzaga Hof direkt unter dem Schutz von Isabella d’Este, schreibt in ihrem Auftrag *Parentalis oratio pro clarissimo imperatore Francisco Gonzaga, marchione Mantuae quarto*, für den ersten Todestag des

vermeintlich erbaulichen Charakter der Bilder, denn sie zeigen keineswegs die Darstellung des Kampfes und des Sieges der himmlischen gegen die irdische Liebe sondern die bildliche programmatische Übereinstimmung von sich „widersprechenden Seelenvermögen“ wie Kristine Patz treffend formuliert hat.³¹⁰ Die *temperantia* als höchste Tugend eines Regenten herrscht nicht über die Begierden, um sie zu löschen, sondern um sie zu regulieren. Wenn das *studiolo* und sein Inhalt ein Instrument zur Hervorbringung einer kulturellen Identität sind, dann ist ein wesentliches Element dieser Identität die Souveränität, mit dem sich der Konflikt unterschiedlichen Instanzen hingibt. Isabella löst das spezifische weibliche Dilemma zwischen hoher Sichtbarkeit in der Öffentlichkeit und die Erwartung, sexuelle und kulturelle Identität zu respektieren auf ihre Weise, und die mythologischen Bilder sind eines der Mittel dazu. Die Bilder kommentieren in poetischer und metaphorischer Weise die in dem Raumkomplex enthaltenen Objekte. Sie verleihen ihnen literarisches „Wissen“. Sie verstärken die Absicht, das *studiolo* als Instrument der intellektuellen Tätigkeiten zu betrachten, in dem die sinnliche Erfahrung eine zentrale Rolle spielt. Darüber hinaus garantieren die Bilder, dass das *studiolo* als Darstellung der inneren Welt des Besitzers fungiert. Sie porträtieren die emotionale und intellektuelle Welt des Besitzers, und zwar in einer sozial kompatiblen Form. Isabellas Beitrag bestand in der Verarbeitung der ihr wohlbekannten männlichen Tradition der mythologischen Bilder.

Das *studiolo* ist Teil einer – wie Foucault es nennt – „Kultur seiner selber“, eine Kultur einer Selbstbeziehung, in der man sich selbst zum Erkenntnisgegenstand und Handlungsbereich bestimmt.³¹¹ Der Konzeption dieses Raumkomplexes liegt die Etablierung einer individualistischen Einstellung zu Grunde, gekennzeichnet durch die Einzigartigkeit, die dem Individuum attestiert wird, und durch die sich immer mehr etablierende relative Unabhängigkeit gegenüber Gruppen oder Institutionen. Die Bilder sind ein Teil der Strategien der Befriedigung von Bedürfnissen bezüglich dieses Prozesses der Autonomie und Definition des Selbst, in dem die einengenden Grenzen der strukturierenden kollektiven Institutionen,

Markgrafes. Die Novellen werden ab dem 1554 veröffentlicht aber es ist anzunehmen, dass seine literarische Produktion schon seit einigen Jahren im höfischen Umfeld genossen wurde. Bandello, Matteo, *Tutte le opere*, a cura di Francesco Flora, 2 Voll., Milano 1934, hier Vol. 2, II, 40, S. 17.

³¹⁰ Patz, Kristine, *Otium statt negotium? Bild und Bildnis weiblicher Herrschaft am Beispiel Isabella d'Este*, in Thüringer Landesmuseum (Hrsg.) bearbeitet von Andreas Beyer unter Mitarbeit von Ulrich Schütte, Lutz Unbehaun, *Bildnis, Fürst und Territorium. Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur*, Bd. 2, München, Berlin 2000, S. 43-57, hier S. 53.

³¹¹ Foucault, Michel, *Sexualität und Wahrheit, Die Sorge um sich*, 3. Bd., [Paris 1984], Frankfurt am Main 1986, S. 59f.

wobei die Familie – wenn auch heterogen – eine entscheidende Rolle spielt, immer mehr ausgeweitet werden.³¹²

Die Vielfalt der literarischen Referenzen der Bilder zeigt, wie sehr Isabella d'Este darauf bedacht war, die ikonographischen Motive der Darstellung in Einklang mit den Themen des zeitgenössischen literarischen Umfeldes und deren künstlerischen Ausdruck zu bringen. Wie kurzlebig diese Strömungen der visuellen Kultur und die damit verbundene Programmatik ihres *studiolo* sein würden, konnte sie nicht ahnen. Der Zyklus ist ein Abbild des ikonographischen *modus operandi* von dreißig Jahren italienischer Malerei, die von Mantegna ausgehend zu der *maniera moderna* von Correggio führt, und zugleich der Ausdruck der Bildungsbewegung Isabella d'Estes, mit ihrer lebenslangen Anstrengung, Bilder realisieren zu lassen, die in adäquater Weise sowohl ihre Position innerhalb der höfischen Landschaft als auch ihre innere Disposition darstellen sollten.

Antikenstatuen

Die Rezeption antiker Literatur, Kunst und Geschichte ist ein grundlegender Teil des europäischen Bildungskanons der Renaissance und zugleich ein gesellschaftliches Distinktionsmerkmal im Sinne von Rang und Kompetenz. Neben der Erschließung schriftlicher Quellen wurde die Beschäftigung mit materiellen Hinterlassenschaften für den Bildungsgedanken der Renaissance relevant. Rom avancierte zum Zentrum der Kunst und der Gelehrsamkeit und konfrontierte die reisende Herrscherklasse mit „authentischen“ Schauplätzen, Bauten und Kunstwerken des Altertums. Auch Isabella erlag der Faszination dieser Stadt und reiste mehrmals dorthin. Die von dort mitgebrachten und durch Agentenvermittlung zu Sammlungszwecken erworbenen Statuen waren nicht nur Zeichen der Bewunderung der antiken Kultur sondern Wissensinstrumente, für diesen Kontext von zentraler Bedeutung. Sie waren Träger von ikonographischen Informationen über die Vergangenheit, die Anlässe boten, moralisierende und gelehrte Interpretationen zu formulieren. Dieser Wissensgehalt, der im Einklang mit den mythologischen Darstellungen rezipiert wurde, legitimierte in moralischer Hinsicht deren Besitz und Akkumulierung.

Nach der zeitgenössischen Auffassung, wonach Objekte ein Mittel zur Verleihung von Tugend waren, eigneten sich antike Objekten und jene, die die Antike als Referenz und

³¹² „The creation of identity was less a global phenomenon than a range of exploratory exercises within local semiotic fields.“ Davis, Natalie Zemon, *Boundaries and the Sense of the Self in Sixteenth Century-France*, in Heller, Thomas C. / Sosna, Morton / Wellbery David E., *Reconstructing Individualism. Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, Stanford, 1986, S. 53-63.

Vorlage hatten, am besten dafür. Die antiken Objekte waren der künstlerische Ausdruck einer glorifizierten Vergangenheit. Zugleich stellten Antikenskulpturen in der Naturkunde der Renaissance die vermittelnde Instanz zwischen der Formkraft der Natur und der menschlichen Gestaltungskraft dar.³¹³ Als Synthese von Natur und Mensch waren sie das Sinnbild der Vermenschlichung der Natur. Die originale antike Skulptur vermittelte zwischen Mensch und Natur, die Kopie aus der Moderne, in Form einer Bronzenstatue, dagegen zwischen Urgeschichte und Gegenwart, in einer Ordnungslogik, die die Naturform durch die antike Skulptur mit dem Kunstwerk verbindet.³¹⁴

Der Bildhauer Antico schuf mittels seiner Kleinbronzen nicht bloße Imitationen antiker Statuen sondern regelrechte emulative Gegenstände. Er benutzte dafür nicht immer Vorlagen, aber er verwendete die gleiche kleinteilige Skala als Synonym für Eleganz, und nahm damit am Entstehen einer neuen Nachfrage innerhalb des italienischen Kunstmarktes teil. Antico schuf etwas Neues, das jedoch die Aura der Antike in sich trug: Aus diesem Grund etablierte er sich zu einem der meistgefragten Anbieter dieses Marktes. Seine Bronzen stellten ein Kontinuum zwischen Alt und Neu dar.

Unter den Darstellungsmotiven der gesammelten antiken und modernen Statuen bilden die zahlreichen Putten und Cupiden einen gesonderten ikonologischen Schwerpunkt. Man kann eine klare Verbindung zwischen dem Motiv des Putten bzw. Cupiden und der Repräsentation von Isabellas Fruchtbarkeit und Mütterlichkeit herauslesen, die nach der Geburt des ersehnten Stammhalters der Gonzaga-Dynastie, des ersten Sohns Federico, deutlich zunahm. In einem Brief an Isabella schreibt ihr Ehemann Francesco, dass er hoffe, bei seiner Rückkehr derjenige zu sein, der so viele Küsse bekommt wie der Sohn und sie so wie der Cupido.³¹⁵

In der Kultur der Renaissance herrschte Konsens darüber, wie wichtig die Imagination der zukünftigen Mutter für die Geburt eines männlichen Kindes ist. Das, was die Mutter zu sehen bekäme, hätte einen Einfluss auf das, was die Mutter hervorbrächte, so lautete zumindest Albertis Überzeugung.³¹⁶ Offensichtlich galten die Cupiden als schön bzw. als sammelnswert, weil dadurch eine symbolische Identifikation mit dem Gegenstand zustande kam. Der Sammlungsschwerpunkt der Kleinkinddarstellungen spiegelte Isabellas genealogische

³¹³ Vgl. Bredekamp, Horst, Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, [1993], überarbeitete Ausgabe Berlin 2000, S. 19f.

³¹⁴ Bredekamp fügt die Maschine als letztes Glied dieser Kette hinzu, die er als die ideale Ordnung der enzyklopädisch angelegten Kunstkammer deutet. Vgl. Bredekamp [1993] 2000, S. 33.

³¹⁵ „*Er speremo ala ritornata nostra chi nui seremo quello de li basi del putino e la Signoria Vostra de li basi de la figura di Cupido.*“ Zitiert in Brown in Clough (ed.) 1976, S. 352, Nr. 67.

³¹⁶ Vgl. Musacchio, Jacqueline Marie, The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy, 1999, S. 25-147 sowie Dies., Conception and Birth, in Ajmar-Wollheim, Marta / Dennis, Flora (eds.), At Home in Renaissance Italy, London 2006, S. 124-135, hier S. 129f.

Legitimation als Ehefrau und Mutter innerhalb der Familie Gonzaga wider. Die Repräsentationskraft des Identifikationsobjektes wurde durch die literarischen Referenzen verstärkt. In der Auswahl der Sammlungsobjekte überwog dennoch die individuelle Empfindung von Schönheit und dem hohen Prestigegewinn durch den materiellen Wert gegenüber dem ikonographischen Gehalt. Die grundlegenden Begriffe der klassischen Tradition – *proportio*, *imitatio*, *lux* und *amor* – wurden rezipiert und visuell umgesetzt. Die Modelle *all'antica* gehören unter den italienischen Sammlern zu Beginn des 15. Jahrhunderts zu den gefragtesten. Erst in den späteren Sammlungspraktiken wurde den erneuernden und autonomen zeitgenössischen Umsetzungen der ästhetischen Prinzipien der Antike immer mehr Platz eingeräumt.³¹⁷ Im direkten Vergleich zwischen antiker Vorlage und zeitgenössischer Verarbeitung zieht Isabella Praxiteles Cupido dem Michelangelos vor. Die Einzigartigkeit und die Seltenheit – zentrale Elemente der kommunikativen Funktion von Kunst, und im Allgemeinen von Ästhetik innerhalb der Höfischen Kultur – wurden dem antiken Cupido, nicht dem modernen, zugesprochen. Isabella berichtet ihrem Ehemann von der Überlegenheit des antiken Cupidos im Vergleich zu Michelangelos.³¹⁸ Die Inszenierung der Statuen in einem Arrangement der Wechselwirkung mit zeitgenössischer Produktion aktualisierte deren Schönheit und steigerte durch den Vergleich deren Überlegenheit. Die Cupiden in ihrem kontrastierenden Arrangement erreichen das, was der Literaturwissenschaftler Stephen Greenblatt *resonance* und *wonder* nennt.³¹⁹ Die Resonanz eines Objekts ist seine Kraft, die formale Grenze der Zurschaustellung zu überschreiten, um seinen Ursprung zu evozieren, während Greenblatt mit Wunder die Fähigkeit der Dinge bezeichnet, den Betrachter in ihren Bann zu ziehen. Weit reichend gedeutet beschreibt Greenblatts Analyse die zwei konstituierenden Momente der ästhetischen Erfahrung. Die Wirkung der ästhetischen Erfahrung besteht aus der Balance der beiden Effekte, Resonanz und Staunen, die Dinge verursachen können. 1550 beschreibt Leandro Alberti die zwei Cupiden als Gegenstände „die jeden großen Geist wundern lassen“.³²⁰ Die antike Figur im

³¹⁷ Zur Ästhetik der Renaissance siehe zuletzt Castelli 2005.

³¹⁸ „(...) *non ha paro*“. Siehe den bereits zitierten Brief von Isabella an Francesco II. Isabella d'Este an Francesco Gonzaga am 22.7.1502 (ASMn, Volta, Autografi, b1, fasc 103), Fußnote 189 in diesem Kapitel.

³¹⁹ Greenblatt, Stephen, *Resonance and Wonder*, in Karp, Ivan / Lavine, Steven D. (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington 1991, S. 42-56, hier S. 42.

³²⁰ „*Quivi sono molte cose antique et rare da far maravigliare ogni grande ingegno, tra l'altri due Cupidini, un'antico et l'altro moderno. Questo prima vedendolo, pare cosa maravigliosa, ma paragonandolo al primo, tanto par mancare di riputazione, quanto manca un animal morto da un vivo.*“ Alberti, Leandro, *Descrittione di tutta Italia*, [1550], Venezia 1561, S. 395.

Vergleich zu der modernen löse die gleiche Wirkung aus wie ein lebendiges Tier im Gegensatz zu einem toten.³²¹

Die Cupiden in Isabellas Repräsentationspraxis in der *grotta*, erzeugten einen Resonanzeffekt, in dem sie dem Betrachter ihre kulturelle und historisch kontigente Konstruktion als Kunstobjekt vermitteln. Die Zelebrierung des Objekts wird nicht durch die Isolation, sondern durch die Inszenierung der Dinge als Gesamtheit ausgelöst, die wiederum eine Serie implizierter Verhältnisse und Beziehungen evoziert, deren Hauptakteure Betrachter und Besitzer sind. Zugleich bewirkte dieses Arrangement das unverzichtbare Element der ästhetischen Erfahrung mittels meisterlicher Leistungen, das wundersame Staunen.³²²

Isabella inszenierte in ihren Räumen die ästhetische Konkretion von Altem und Neuem. Das bloße Hinstellen hatte man in Italien buchstäblich auf der Straße. Mit der absichtlichen Gegenüberstellung von alt und neu schuf Isabella eine gelehrte und geistreiche Dialektik von Antike und Moderne, die die perfekte Expression der intellektuellen und ästhetischen Prinzipien ihrer Zeit darstellte.³²³ Im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit entwickelte sich ein historisches und ästhetisches Bewusstsein entlang der Wiederentdeckung der Antike, nicht nur in metaphorischem Sinn, sondern auch in materieller Hinsicht, und zwar durch die Ausgrabungen und die Entwicklung eines antiquarischen Marktes, das in Zusammenwirkung mit „wissenschaftlichen Interessen“ eine Kultur des Erfahrens des Vergangenen hervorbrachte. In einem subsumierenden Prozess von humanistischen Idealen und materiellen Werten wurde eine neue materielle Kultur hervorgerufen, dessen Auswirkungen wir heute noch beobachten können und die man die Verdinglichung einer Epoche nennen kann.³²⁴ Die Kultur der Renaissance artikulierte sich zu großen Teilen durch ihre Materialität, die ein entscheidendes Moment in deren Entwicklung war, und sie bot eine Vielzahl an Interaktionsmöglichkeiten zwischen Subjekt und Objekt, die ihre Tradierung kennzeichnete.³²⁵ Amaury Lefébure schreibt, dass die kleinen Bronzen dem Sammler die Möglichkeit boten, in ein „intimes Verhältnis“ zu den Skulpturen zu treten. Die haptischen

³²¹ Alberti [1550], 1561, S. 395.

³²² Greenblatt kritisiert die Dominanz der Resonanz gegenüber dem Wunder in den zeitgenössischen musealen Inszenierungen. „*For both the poetics and the politics of representation are most completely fulfilled in the experience of wonderful resonance and resonant wonder.*“ Vgl. Greenblatt in Karp / Lavine (eds.) 1991, S. 54.

³²³ Siehe auch Brown 2002, S. 360.

³²⁴ Bis heute ist das Interesse an Reproduktionen von Objekten aus der Renaissance in den unterschiedlichsten Formen ungebrochen, wie man in den Museumshops der Welt beobachten kann. Siehe dazu Findlen 1998.

³²⁵ Vgl. Jardine 1996 und zusammenfassend für neue Ansätze der kulturgeschichtliche Analyse von Konsum Martin Mulsow (1998, S. 532).

Beziehungen verstärkt dieser privilegierte Zugang zur Antike.³²⁶ Die Hände werden einbezogen in den Prozess der Aneignung der Objekte. In der Tätigkeit des Abtastens werden die Eigenschaften und die Qualität der Dinge erkundet. Der haptische Zugang ergänzt somit das optische Erfahren der Objekte; beide dienen dem Zweck, eine Intensivierung des Zugangs zur Antike zu ermöglichen. Sie ermöglichen eine Erfahrung der Vergangenheit, des „Gewesenen“. In der Entwicklung eines historischen Bewusstseins spielt das Sammeln eine entscheidende Rolle, denn nach den Worten von Walter Benjamin ist das „Sammeln eine Form des praktischen Erinnerns und unter den profanen Manifestationen der Durchdringung des „Gewesenen“ (unter den profanen Manifestationen der „Nähe“) die bündigste.“³²⁷

Neue Welt

Wie bereits beschrieben, besaß Margarete eine beachtliche Zahl von ethnographischen Objekten. Die meisten befanden sich in der Bibliothek, so dass es plausibel erscheint, dass diese Stücke wegen ihrer dynastischen Repräsentationsfunktion gesammelt und aufgestellt wurden. Sie dienten kaiserlichen Zwecken, als topographische Repräsentation des politischen Einflussbereichs der Burgundisch-Habsburgischen Dynastie. Mit der umfangreichen Porträtgalerie, den heraldischen Teppichen, den genealogischen Handschriften, den kunstvollen Druckwerken, den Schlachtenbildern und den exotischen Trophäen trug die Patronage der Regentin zu Ruhm und Ehre der Herrscherfamilie bei. Die rege Praxis des Schenkens und des Austauschs von Ethnographica innerhalb der Höfe, der ein hoher politischer und diplomatischer Stellenwert zuerkannt wurde, kam hinzu. Nicht zuletzt half ein wichtiges Netz von Agenten und Vermittlern in ganz Europa beim Erwerb von ethnographischen Objekten.³²⁸ Objekte aus Südamerika, ausgesucht wegen ihrer Farbigkeit und hochwertigeren Verarbeitung, wurden vom spanischen Hof durch ganz Europa verteilt. Die Schiffsladungen von Hernando Cortés erreichen die exquisiten Sammlungen der Herrscher Europas, zu denen auch die Residenz in Mecheln zählt, wenn auch fernab vom

³²⁶ Lefébure, Amaury, *Les petits bronzes*, in Delumeau, Jean / Lightbown, Roland, *La Renaissance*, Paris 1966, S. 145-149.

³²⁷ Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften, Das Passagen-Werk*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982, hier 5.2, S. 1058.

³²⁸ Zur Praxis des Schenkens und Erwerbs von Ethnographica in der Frühen Neuzeit, siehe zuletzt Bujok, Elke, *Neue Welten in europäischen Sammlungen. Africana und Americana in Kunstkammern bis 1670*, Berlin 2004, S. 161ff.

direkten kolonialen Verteilungskampf um die neuen Territorien.³²⁹ Gegenstände wurden wegen der unbekannten Techniken und implizierten Fähigkeiten gesammelt, Materialien zu bearbeiten, um „wunderbare vollkommene Sachen zu kreieren“.³³⁰ Fähigkeiten, die es ermöglichten, die Dinge lebendig und „natürlich“ aussehen zu lassen, obwohl sie nur eine „Kopie“ waren.³³¹ Dennoch wurde das epochale Ereignis der Entdeckung des neuen Kontinents von den vom Humanismus geprägten Höfen Europas zu Beginn des 16. Jahrhunderts – so fern sie nicht direkt an den Eroberungen beteiligt waren – nicht in seiner ganzen Reichweite wahrgenommen. Eine Tatsache, die das Inventar des Repräsentationsraums der Bibliothek verdeutlicht. Hier überwiegen nach wie vor theologische Traktate und klassische Texte: Die Neue Welt hat noch nicht angemessen Einzug erhalten. Die Zurschaustellung von *exotica* in der Bibliothek diente ausgesprochen dynastischen Interessen, die die Kategorie des Wunders mit der politischen Botschaft verknüpfte, die die Macht der Habsburger transportieren sollte.³³²

Die Sammlungskabinette bieten jedoch auch in diesem Komplex eine eindrucksvolle Ausnahme. Bei den in diesen Räumen ausgestellten exotischen Objekten handelte es sich nicht, wie im Falle der Bibliothek, um eine zeitgenössische Inszenierung der Macht. Die Dinge aus der Fremde dienen hier nicht nur der Repräsentation des Subjekts, wie man vermuten könnte, sondern auch dessen Konstruktion. Die hier aufgestellten Gegenstände aus der Neuen Welt sind, in der Terminologie von Tillmann Habermas, die individuelle Aneignung von Fremdheit, und eine „subjektive Manifestation von Identität“.³³³

Wie bereits erwähnt, befand sich neben zwei Schüsseln aus lackiertem Holz, die als „aus Indien stammend“ bezeichnet wurden,³³⁴ in den Sammlungskabinetten eines der wichtigsten Objekte aus der Neuen Welt in Margaretes Besitz: ein Paradiesvogel. Dieser *Paradiesvogel* bildete den Ausgangspunkt für die Entdeckung der Natur seitens der fürstlichen Sammlungen. Durch die unmittelbare Dingbetrachtung wurde Wissen vermittelt, gewonnen, geprüft und revidiert. Die Sammlung des Gartenkabinetts stellt das Übergangsstadium der Dinge vom Zeugnis der Vielfältigkeit von Gottes Schöpfung zum Erkenntnisobjekt dar, vom Staunen zur

³²⁹ Der Spanier Hernando Cortés erreichte im Jahr 1519 die Küste Mexikos. Cortés, Ferdinando, Die Eroberung Mexikos von Ferdinand Cortes mit 112 Federlithographien von Max Slevogt, Berlin 1918.

³³⁰ Der Dominikanerpriester Bartolomé de Las Casas zitiert in Shelton, Anthony Alan, *Cabinets of Transgression: Renaissance Collections and the Incorporation of the New World*, in Elsner / Cardinal (eds.) 1994, S. 177-203, hier S. 191.

³³¹ Shelton 1994, S. 191.

³³² Vgl. Capenberghs in Eichberger (ed.) 2005, S. 306.

³³³ Bereits zitiert, Habermas 1996, S. 83.

³³⁴ IZ Nr. 354.

Erkenntnisgewinnung. Für diesen Paradigmenwechsel innerhalb der Sammlungspraktiken sprechen das Aufbewahren und die Zurschaustellung des Paradiesvogels im Zusammenhang mit dem Auszug aus den von Pietro Martire d'Anghiera verfassten *Berichten* über die neuen Eroberungen. D'Anghiera schrieb seine systematische Darstellung der neuen Länder anhand der Briefe, Berichte und Dokumente der Reisenden und Eroberer des neuen Kontinents.³³⁵ Der Berichtsauszug von d'Anghiera ist das einzige Buch in Margaretes Besitz über die neuen Territorien.

In der Frühen Neuzeit kam es zu grundlegenden Veränderungen des Reiseverhaltens. Das Reisen wird Teil neuer Kommunikationsprozesse, die wiederum neue Raumrepräsentationen mit sich brachten. Die Neue Welt, die im 16. Jahrhundert alle neu entdeckten Länder im Osten wie im Westen bezeichnete,³³⁶ erschien dabei wie ein Kuriosum, eine Herausforderung für die eigene Vorstellungskraft, die einfache kognitive Unfähigkeit, das Neue zu benennen beziehungsweise zu begreifen, ließ die Menschen an die eigenen kognitiven Grenzen stoßen.³³⁷ In dem Reiseschrifttum, unmittelbar nach der Entdeckung der neuen Länder verfasst, werden Dinge nicht nur mit Staunen sondern vor allem mit Unglauben beschrieben. Die entdeckten und eroberten Territorien befanden sich in einem Zwischenstadium, oszillierend zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Die kognitive Integration und Assimilation des Unbekannten konnte nur teilweise erfolgen.³³⁸ Auf der Suche nach dem Bekannten, wurde das Neue nicht immer als solches wahrgenommen. Als Jean de Léry Mitte des 16. Jahrhunderts, knapp fünfzig Jahre später als d'Anghiera, seine Berichte über seine Reise nach Brasilien verfasste, stellte er fest, dass man das, was man für unglaublich hielt, zurecht eine

³³⁵ Neuber, Wolfgang, Die erste Kolumbus-Reise und ihre narrative Tradierung in Deutschland bis zum Jahr 1600, in Prosperi, Adriano / Reinhard, Wolfgang (Hrsg.), Die Neue Welt im Bewusstsein der Italiener und Deutschen des 16. Jahrhunderts, [Bologna 1992], Berlin 1993, S. 134-155. Pietro Martire d'Anghiera benutzt als erster die Bezeichnung Neue Welt. Vgl. Anghiera [1530], herausgegeben von Klingelhöfer 1972.

³³⁶ Ausführlich in Broc, Numa, La géographie de la Renaissance 1420-1620, [1980] Paris 1986.

³³⁷ Der Rückgriff auf bereits existierende kognitive und intellektuelle Erfahrungsstrukturen nach dem Prinzip der *similitudo* in der Begegnung mit der Fremdheit verhinderte ein klares Verständnis der radikalen Andersartigkeit der neuen Welt und ihrer Kulturen. Vgl. Greenblatt, Stephen, *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, Chicago 1991, S. 54. Als Hernando Cortés im Reich der Azteken ankam, beschrieb er Tenochtitlan, das heutige Mexico City, wie folgend: „Diese Stadt ist so groß und so schön, dass ich über sie kaum die Hälfte von dem sagen werde, was ich sagen könnte und selbst dieses wenige ist fast unglaublich, ist sie doch schöner als Granada.“ (Cortés [1519], ed. 1918, S. 27) Als Cortés den Palast sah, war er in nicht in der Lage, das als wirklich oder nur illusorisch zu bezeichnen. Das Fehlen eines instrumentellen Referenzsystems bestimmte das Erfahren der Neuen Welt bis weit hinein in die Mitte des 16. Jahrhunderts auf dem Weg zum modernen wissenschaftlichen Empirismus. Vgl. Cortés [1519], ed. 1918, S. 28f. und Shelton in Elsner / Cardinal (eds.) 1994, S. 190.

³³⁸ Vgl. Ryan, Michael T., Assimilating New Worlds in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, in *Comparative Studies in Society and History*, 23, 1981, S. 519-538.

neue Welt nennen konnte.³³⁹ Die anhaltende Sprache des Staunens und Wunderns hatte bis dahin den naturwissenschaftlichen Diskurs im Zusammenhang mit der geographischen Expansion dominiert und zeigte weiterhin seine anhaltende Kraft.

Das Sammeln der fremden und exotischen Dinge wurde zu einem Teil der Strategie, die Neue Welt beziehungsweise deren Repräsentation zu inkorporieren. Von Beginn an ist die Renaissance von einem regen kulturellen und wirtschaftlichen Austausch gekennzeichnet, den der Historiker Jeremy Brotton als den globalen Charakter der Renaissance benannte.³⁴⁰ Die materielle Kultur der neuen Eroberungen wurde für die Sammler der Renaissance zugänglich. Das befriedigte mehr als deren Sinn für die *curiositas*, denn im Einklang mit mittelalterlichen philosophischen Kategorien waren die Objekte aus der Neuen Welt der wundersame Ausdruck des Paganismus und besonders der Ursprungsmythen. Der Paganismus wurde zur epistemologischen Kategorie der Erfahrung der Andersartigkeit und fungierte als Instrument des Assimilationsprozesses der Neuen Welt.³⁴¹ In den Berichten aus den Übersee-Kolonien, die als sprachliche Zeugnisse der Aneignung der Fremde dienten, wurde zwischen dem Paganismus der Antike und dem der Neuen Welt eine Konformität formuliert. Die Antike wurde für die vom Humanismus geprägte Zuhörerschaft als Folie benutzt, als intellektuell erfassbares Instrument des Aneignungsprozesses.³⁴²

³³⁹ „(...) ich schäme mich durchaus nicht, hier zuzugeben, dass ich, seit ich in diesem Lande Amerika gewesen bin, in dem (...) alles, was es dort zu sehen gibt (...) so anders ist als das, was wir in Europa, Asien und Afrika haben, und sehr wohl im Vergleich zu uns eine neue Welt genannt werden kann (...) weil ich Dinge gesehen habe, so bizarr und wunderbar (...) die man für unglaublich hielt.“ Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, [1578], zitiert in Daston, Lorraine / Park, Katharine, *Wunder und die Ordnung der Natur 1150-1750*, [1998], Frankfurt am Main 2002, S. 174.

³⁴⁰ Vgl. Brotton, Jerry, *The Renaissance Bazaar. From the Silk Road to Michelangelo*, Oxford 2002, hier S. 33ff. Eine klare politische Trennung zwischen der islamischen und der christlichen Welt erfolgt erst im 19. Jahrhundert und eine jahrzehntelange verdunkelnde Historiographie wird den kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Dialog zwischen Ost und West in der Frühen Neuzeit in Vergessenheit geraten und die faktische Multikulturalität verdrängen lassen. Das Begehren nach dem Raren und Schönen hat kosmopolitische Horizonte geöffnet und damit das Entstehen einer materiellen Kultur jenseits nationaler Grenzen hervorgerufen. Vgl. auch Jardine 1996.

³⁴¹ Ryan 1981, S. 525ff.

³⁴² „Die Spanier hatten auf ihrer ersten Fahrt folgende Kunde über diese Insel erfahren: Zu den dort lebenden Frauen kämen die Kannibalen nur zu bestimmten Jahreszeiten, genauso wie im Altertum die Thraker zu den Amazonen auf Lesbos gelegentlich übergesetzt seien; und in derselben Weise wie diese, entsendeten die Bewohnerinnen von Madannina die heranwachsenden Söhne zu den Vätern, die Töchter aber behielten sie bei sich.“ Pietro Martire D'Anghiera, herausgegeben von Klingelhöfer 1972, hier Bd. I, Buch II, S. 37f. Vgl. dazu auch die Einführung von Klingelhöfer, S. 1-21, insbesondere S. 15. Originaltext: „*Ad nostrorum aures primo itinere de hac insula fama devenerat. Ad eas haud secus Canibales certis anni temporibus, concedere creditum est atque ad Amazonas Lesbicas transfretasse Thraces rettulit antiquitas et, eodem modo, filios ad genitores mittere, ablactatos, foeminas autem apud se retinere.*“ Pietro Martire D'Anghiera in Lunari, Ernesto / Magioncalda, Elisa / Mazzacane, Rosanna (eds.), *The Discovery of the New World in the Writings of Peter Martyr of Anghiera*, Roma 1992, hier I 2, S. 232.

Im Kontext frühneuzeitlicher Rationalisierungsprozesse erlangten die Reiseberichte die Autorität der Repräsentation und dank der Kartographie wurde aus dem *globus mundi* ein *globus intellectualis*. Die Sensibilität für die Repräsentation von Detailwissen stützte sich auf Beobachtung und Wiedergabevermögen, aufgrund derer der Text der Reiseberichte entstand. Die Augenzeugenschaft besitzt in direkter Weise die Wahrheit und wird zum konstitutiven Element der Berichte. Es ist gerade diese Kopplung von geplanter Präsenz, Beobachtungspraxis und dokumentierter Augenzeugenschaft, die sich in frühneuzeitlichen Sammlungen wieder findet, und in denen Margaretes Sammlung ein anschauliches Beispiel ist. Wenn die europäische Repräsentation der Neuen Welt im ausgehenden 16. Jahrhundert uns etwas über die europäische Praxis der Repräsentation bzw. Wahrnehmung sagt, dann sind es die von d'Anghiera als erste Zeugnisse geschaffenen wissenschaftlichen Bildräume, die im Zusammenhang mit anderen Erzeugnissen der Neuen Welt selbstverständlich Platz finden in einer Sammlung, die das Ergebnis einer kongenialen Verarbeitung von zeitgenössischen intellektuellen Impulsen und Elementen war.



Abbildung 27

Die anthropologischen Neuerungen über andere Völker und Kulturen führten zu Sehnsuchtsprojektionen und erschütterten zugleich die Selbstgewissheit der christlichen Welt. Das europäische Bewusstsein wurde viel stärker durch die „neu entdeckten“ Bewohner der Erde indirekt in Frage gestellt als durch die geographische Ausdehnung und die damit implizierte Revidierung der alten Kosmographie.³⁴³ Inklusion durch Besitztum war das strategische Mittel, die eigene Selbstwahrnehmung bestätigen zu können. Die Sammlungsräume wurden damit zu einem visuellen Ausdruck des von den Europäern

³⁴³ Vivanti, Corrado, Die Humanisten und die geographischen Entdeckungen, in Prosperi / Reinhard (Hrsg.) [1992] 1993, S. 273-290.

vollzogenen Prozesses der Inklusion mittels der Dekontextualisierung der neuen geographischen Eroberungen. Das fremde Wunderding wurde dekontextualisiert und integriert in das flexible Ordnungssystem der frühneuzeitlichen Sammlungsräume, in dem es als die Verdinglichung der Vielfältigkeit der Gottesschöpfung inszeniert wurde, um später Erkenntnisobjekt zu werden. Dekontextualisierung war somit die inszenatorische Bedingung der Sammlungs- und Schaustellungspraxis der exotischen Dinge. Es handelt sich um eine bewusste Strategie der Verfremdung, die Neugierde provozierte und das Wundersame hervorbrachte.³⁴⁴ Objekt dieser Neugierde waren Seltenes und Kostbares, die Zeugnisse der Privilegien des Reichtums, des gesellschaftlichen Ranges und des Wissens wurden.³⁴⁵ Die originalen Zeugnisse der Eroberungen dienten darüber hinaus als Äquivalente der Wunder der Neuen Welt und als Träger von deren symbolischer Macht.³⁴⁶ Das analogische Prinzip, das die Objekte verband, wurde vom kombinatorischen Prinzip der arrangierten Dekontextualisierung ergänzt. Die Sammlungen ermöglichten das sinnliche Erfahren der Fremdheit durch die aus der kolonialistischen Praxis gewonnenen Objekte. Daraus entstand eine Sachkultur, die das Fremde integrieren konnte.³⁴⁷ Die aus der Dekontextualisierung resultierenden, transformierten Objekte ermöglichten die Aneignung der Andersartigkeit.



Abbildung 28

³⁴⁴ Über die epistemologische Dimension der Neugierde siehe zuletzt Kenny, Neil, *The metaphorical collecting of curiosities in early modern France and Germany*, in Ewans, R. J. W. / Marr, Alexander (eds.), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Aldershot 2006, S. 43-62.

³⁴⁵ Vgl. Daston, Lorraine, *Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft*, in Grote (Hrsg.) 1994, S. 35-59.

³⁴⁶ Greenblatt in Karp / Lavine (eds.) 1991, S. 50f.

³⁴⁷ Vgl. zuletzt Edwards, Elizabeth / Gosden, Chris / Phillips, Ruth B. (eds.), *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*, Oxford, New York 2006; darin Classen, Constance / Howes, David, *The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts*, S. 199-222.

Das Sammeln sowie das wissenschaftliche Beschreiben und Klassifizieren war im Zeitalter der Entdeckungsreisen ein gleichberechtigtes Verfahren der Erkenntnisgewinnung geworden. All das Sammeln, Beschreiben und Klassifizieren ermöglichte Einblicke in Eigenschaften und Strukturen von topographischen Räumen, die jenseits des alltäglichen Erfahrens lagen.³⁴⁸ Nach Krzysztof Pomian handelte es sich bei den Raritäten aus den fernen Ländern um Repräsentanten des Unsichtbaren.³⁴⁹ Das Herausragen eines individuellen Selbstbewusstseins, zeittypisch für die Renaissancekultur, paart sich mit der Erfahrung, eine kulturelle Identität formen zu wollen. Greenblatts Formulierung des „*process of self-fashioning*“, als die aktive Konstruktion eines kulturellen Ichs verstanden, und anschaulich in der Analyse von Isabella d’Estes Bildern gezeigt, geht Hand in Hand mit dem Prozess der *self-expansion*, die Erweiterung des Ichs, die Margarete dank ihrer wundersamen Dinge vollziehen konnte.³⁵⁰

Kinderporträts

Bereits im 15. Jahrhundert entstehen in Europa Kinderbildnisse, in einer Zeit, in der höfische Kinderporträts für Verhandlungen und Allianzen zwischen den verstreuten Dynastien ein wichtiges Instrument waren.³⁵¹ Allerdings weisen literarische Quellen auf das Entstehen von individuellen Kinderbildnissen in bürgerlichen Kreisen erst zwischen 1535 und 1550 hin.³⁵² Eines der ältesten noch erhaltenen Kinderbildnisse, das zu diesem Zweck entstand, ist ein Diptychon aus dem Jahre 1483, mit dem Bildnissen der dreijährigen Margarete von Österreich und ihrem Bruder Philipp dem Schönen im Alter von fünf Jahren, von dem vermutlich mehrere Kopien hergestellt wurden.³⁵³ Eine davon bewahrte Margarete in der Bibliothek, später jedoch in dem etwas intimeren Bereich des Schlafzimmers auf. Entstanden aus politisch-dynastischen Motiven wurde es zum Erinnerungsobjekt ihrer Kindheit.

³⁴⁸ Vgl. Hoppe, Brigitte, *Kunstkammern der Spätrenaissance zwischen Kuriosität und Wissenschaft*, in Grote (Hrsg.) 1994, S. 243-263.

³⁴⁹ Pomian [1987], 1998, S. 43 sowie S. 58 „Unsichtbar ist, was sehr weit im Raum entfernt ist: jenseits des Horizonts (...)“.

³⁵⁰ Greenblatt sieht als eine der großen Errungenschaften der Renaissance die Entfaltung von Möglichkeiten aktiver Identitätsbildung, die er jedoch auch als gesellschaftlich determinierten Prozess versteht. Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago 1980, S. 256.

³⁵¹ Lorentz, Philippe, *Children’s Portraits. Between Politics and Family Memories*, in Eichberger (ed.) 2005, S. 115-123.

³⁵² Vgl. Stighelen, Katlijne van der, „Bounty from Heaven“. *The Counter-Reformation and Childlikeness in the Southern Netherlands*, in Bedaux, Jan Baptist / Ekkart (eds.), *Rudi, Pride and Joy. Children’s Portraits in the Netherlands 1500-1700*, Amsterdam 2000, S. 33-42, hier S. 37.

³⁵³ Südniederländischer Meister, 1483, Öl, rechter Flügel Museum of Art Philadelphia, linker Flügel Musée National du Château de Versailles.

In der Darstellung von Kindheit als einer eigenständigen Lebensphase mit deren Inhalten und Ausdrucksformen finden sich sowohl traditionelle Vorstellungen als auch antizipierende Momente.³⁵⁴ Zentral bleibt jedoch die spezifische Struktur des Zugangs zur Welt. Ariès' These von der Entdeckung der Kindheit in der Moderne anhand von deren bildlicher Darstellung ist längst in dieser Form widerlegt worden.³⁵⁵ Man ist dazu übergegangen, die Bilder der Kindheit so zu analysieren, dass sie uns Funktionen und Nutzungen solcher Darstellungen offenbaren, und weniger nach einem entwicklungsgeschichtlichen Modell zu suchen, an dem die zeitgenössische soziale Einstellung zur Kindheit ablesbar wäre.³⁵⁶

Giovanni Dominici empfiehlt bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts, Kinderbildnisse als ideelles Vorbild aufzuhängen.³⁵⁷ Er schreibt den Kinderbildnissen eine apotropäische Funktion zu. Das verletzbare Kind bedarf des Schutzes. Kinderabbildungen, vor allem christologische, würden ihm das gewähren. Die Vorstellung von Kindheit als einer besonders schutzbedürftigen Lebensphase hat lange die Repräsentation von Kindern in der westlichen Malerei geprägt und damit die Persistenz apotropäischer Praktiken in Verbindung mit christlichem Glauben ermöglicht.³⁵⁸ Nichts jedoch deutet daraufhin, dass es sich bei Margaretes Kinderbildnissen um solche funktionalen Gegenstände gehandelt haben könnte.

Margarete von Österreich bewahrte in ihren Sammlungskabinetten die in Auftrag gegebenen Porträts der *Kinder Christians II von Dänemark* und seiner verstorbenen Frau Isabella von Österreich, Johann, Dorothea und Christina, Großneffe und Großnichten von Margarete auf, die nach dem Tod der Mutter in der Mechelner Residenz aufwuchsen. Weiterhin wurde hier die Darstellung eines *Weinenden Kindes eine Fahne haltend* aufgestellt.³⁵⁹ Die ausdrückliche Erwähnung des Weinens des Kindes weist darauf hin, dass die Besonderheit dieses Kinderbildnisses die präzise Darstellung des Gesichtsausdrucks gewesen sein muss. Auch in

³⁵⁴ Kindheit wird hier verstanden als eigenständige Lebensphase, die sowohl universelle als auch historisch variierende Bestandteile aufweist. Vgl. Frenken, Ralph, *Kindheit und Autobiographie vom 14. bis 17. Jahrhundert. Psychohistorische Rekonstruktionen*, 2. Bde., Kiel 1999, hier Bd. 1, S. 11.

³⁵⁵ Zu Kindheitsdarstellungen siehe zuletzt Bedaux / Ekkart (eds.), S. 11ff. Zu Ariès' Kritik, dass Kindheit im Mittelalter keine eigenständige Lebensphase gewesen sei (Ariès, Philippe, *Geschichte der Kindheit* [1960 Paris; dt. 1975] München 1994, hier insbesondere S. 92ff.), siehe zuletzt den Aufsatz des Mediävisten Hartmut Kugler, *Kind im Mittelalter*, in Liebau, Eckart / Unterdörfer, Michaela / Winzen, Matthias (Hrsg.), *Vergiß' den Ball nicht und spiel' weiter. Das Bild des Kindes in der zeitgenössischen Kunst und Wissenschaft*, Kat., Köln 1999, S. 50-55 sowie Shahar, Shulamith, *Kindheit im Mittelalter*, [Tel Aviv 1990], München 1991.

³⁵⁶ Vgl. Langmuir, Erika, *Imagining Childhood*, New Haven, London 2006.

³⁵⁷ „La prima si è d'avere dipinture in casa di santi fanciulli o vergine giovanette, nelle quali il tuo figliolo, ancora nelle fascie, si diletta come simile e dal simile rapito, con atti e segni di grati all'infanzia. E come dico pinture così dico di sculture. Bene sta la Vergine Maria col fanciullo in braccio, e l'uccellino o la melagrana in pugno.“ Dominici, Giovanni, *Regola del governo di cura familiare*, [um 1400], a cura di Donato Salvi, Firenze 1860, parte IV., S. 131.

³⁵⁸ Langmuir 2006, S. 18-32.

³⁵⁹ IZ Nr. 374.

dem mit diesem in Verbindung gebrachten Bild *Mädchen mit dem toten Vogel*, das dem Umkreis von Sittow zugeschrieben wird, ist der präzise beobachtete und wiedergegebene Gesichtsausdruck in den zeitgenössischen Kinderdarstellungen exzeptionell. Der Kontrast zwischen Glück und Trauer im Kinde so dicht beieinander, weckte das Interesse der Künstler und der Auftraggeber. Die Transaktion von einem Stadium ins andere wird im 17. Jahrhundert zu einem der Darstellungstopoi der Kindheit.³⁶⁰

Beim dritten Bild handelte es sich um die Darstellung eines *Kindes einen Papageien haltend*.³⁶¹ Dabei könnte es sich sowohl um ein Symbol des Anspruchs auf hochfürstliches Ansehen, seiner Kostbarkeit und exotischen Ursprungs wegen handeln, als auch um einen Hinweis auf die traditionelle christliche Symbolik.³⁶² In der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts wurde der Papagei häufig zusammen mit einem Kind dargestellt, aufgrund seines Sprachvermögens, als Symbol des Logos der Offenbarung Gottes.³⁶³ Man findet auch in den zeitgenössischen fürstlichen Kinderbildnissen häufig Darstellungen von Kindern mit Papageien, hier jedoch als Statusattribut. Es könnte sich demnach bei diesem Bild um ein klassisches dynastisches Porträt handeln. Dagegen spricht allerdings das Fehlen der Identifizierung des Porträtierten im Inventar. In Betracht zu ziehen wäre auch die Möglichkeit einer Darstellung des im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit verbreiteten Vogelspiels, das daraus bestand, den Vogel zur Gehorsamkeit zu führen. Der Vogel wurde zunächst an eine Schnur gebunden und immer wieder zu einem mit Futter gefüllten Stoffbeutel gezogen, bis er gelehrt, nun bindungslos, von allein auf ein Zeichen hin zurück kam.³⁶⁴

Alle hier genannten Bilder sind leider nicht erhalten geblieben, und nichts was mit der Entstehung der Bilder zu tun haben könnte, ist uns bekannt. Durch die knappe Beschreibung in den Inventaren können wir dennoch Konjekturen formulieren und uns an eine Hermeneutik der Bildmotive herantasten, die lediglich den Kriterien der Nachprüfbarkeit und der Plausibilität unterstehen müssen, auf einen verifikationistischen Ansatz muss verzichtet werden.³⁶⁵ Meiner Einsicht nach sind solche Konjekturen insofern wichtig, weil sie mögliche

³⁶⁰ Langmuir 2006, S. 159ff.

³⁶¹ IZ Nr. 373.

³⁶² Vgl. Dittrich / Dittrich 2004, S. 322ff.

³⁶³ Siehe beispielsweise von Jan van Eyck *Madonna des Kanonikus Joris van der Paele*, um 1434, Brügge, Groeningemuseum.

³⁶⁴ Vgl. Durantini, Mary Frances, *The Child in the Seventeenth-Century Dutch Painting*, Ann Arbor 1983, S. 264ff., in dem das Vogelspiel allegorisch gedeutet wird. Siehe auch Leiste, Susanne, *Studien zur Darstellung des Kindes und der Kindheit in der bildenden Kunst des ausgehenden Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Diss. Erlangen-Nürnberg 1985, S. 269.

³⁶⁵ Ich weise allerdings an dieser Stelle auf den Unterschied zwischen Nachprüfbarkeit und Nachweisbarkeit hin. Ein Gegenstand oder ein Ereignis kann durchaus verschiedenartig

Motive und Wirkungen postulieren, die die Bedeutung einer solchen Sammlung für die Bildung des Selbst ausmacht. Gleichwohl ist festzustellen: Keine apotropäische Funktion, kein dynastisches Portrait in dem Sinne, also keine der gängigen zeitgenössischen Funktion der Kinderbildnisse, kann man den hier zur Schau gestellten Kinderporträts zuschreiben. Weiter können wir festhalten, dass sie zukunftsweisende Elemente beinhalten, und zwar, indem sie uns auf ein sich veränderndes Verhältnis zwischen den Generationen hinweisen. Die Eigenstruktur des kindlichen Verhaltens zu zeigen, bedeutet, Differenzen und Gemeinsamkeiten zwischen Kindern und Erwachsenen wahrzunehmen und es in bildlicher Sprache wiederzugeben. Die Aufnahme solcher Darstellungsmotive in die eigene Sammlung wiederum attestiert dem Besitzer, eine Sensibilität gegenüber der sich verändernden pädagogischen Interaktion zwischen den Generationen entwickelt zu haben.³⁶⁶

Die in den *cabinets* aufbewahrten Kinderbildnisse sind das Ergebnis einer neuen Form der Kinderdarstellung, die sowohl vom standardisierten mittelalterlichen Bildmotiv des Jesuskindes als auch vom strengen funktionalistischen Typ des dynastischen Porträts abweicht. Der gesellschaftliche Wandel, der das Ende der mittelalterlichen Ordnung und den Beginn des Frühkapitalismus sowie die Auflösung traditioneller Bindungen ankündigte, brachte auch eine neue Sicht auf die Welt und seine Erscheinungen.³⁶⁷ In einer Gesellschaft wie der mittelalterlichen, die sich als Bestandteil einer kosmischen Ordnung verstand, gab es keine Möglichkeit der Herauslösung des Einzelnen aus dem gemeinschaftlichen Wirkungs- und Erfahrungszusammenhang.³⁶⁸ Das Individuum wird von der Kindheit an in einer in sich geschlossenen gesellschaftlichen Wirklichkeit sozialisiert und dementsprechend dargestellt. Im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit löst sich allmählich jedoch diese in sich geschlossene Sozialstruktur auf. Die Kunst reagierte auf die veränderten gesellschaftlichen

„Wirklichkeiten“ haben – ohne allerdings die soziale Konstruktion jeglichen Ereignisses postulieren zu wollen – die sich je nach Blickrichtung, Interpretationszugang oder Entschlüsselungsmethode zeigen bzw. verbergen.

³⁶⁶ Ausführlich zur Darstellung des Generationenverhältnisses siehe die Monographie des Erziehungswissenschaftlers Andreas Gruschka über Paolo Veroneses Bilder: Entdeckt aber nicht erobert. Paolo Veronese malt Kinder und Jugendliche. Eine Entdeckungsreise durch die Bildwelten Veroneses und seiner Zeit, Wetzlar 2003.

³⁶⁷ Mit Frühkapitalismus ist das wirtschaftliche Stadium gemeint, gekennzeichnet durch die Akkumulation des Kapitals durch Fernhandel – an Gewinnzwecken orientiert – und durch das Entstehen und die Entwicklung des Kreditwesens, das den Aufstieg neuer gesellschaftlicher Akteure ermöglicht. Vgl. Bauer, Leonhard / Matis, Herbert, Geburt der Neuzeit. Vom Feudalsystem zur Marktgesellschaft, München 1988.

³⁶⁸ Luckmann, Thomas / Döring, Heinrich / Zulehner, Paul M., Anonymität und persönliche Identität in Böckle, Franz / Kaufmann, Franz-Xaver / Rahner, Karl / Welte, Bernhard (Hrsg.), Enzyklopädische Bibliothek, Bd. 25, Christlicher Glaube in moderner Gesellschaft, Freiburg im Breisgau 1980, S. 5-38.

Bedingungen mit neuen Darstellungsformen, die sich auf das Wesen der Dinge richteten.³⁶⁹ In der italienischen Malerei der Renaissance entsteht das autonome Bildnis. Die Flämische Malerei reagierte ebenfalls auf den gesellschaftlichen Umbruch mit der Herausbildung neuer Darstellungsformen des menschlichen Daseins und der Herausarbeitung einer individualisierten Repräsentation des Menschlichen, zum Teil mit antizipierenden Momenten.³⁷⁰ Es bedeutet „einen Menschen zu zeigen, der aus sich selbst und **nur** aus sich selbst verstanden werden will“.³⁷¹ Gemeint ist, um weiter mit Gottfried Boehm zu sprechen, „den Verzicht auf alle dominanten Verweise, die den Dargestellten zum Statthalter einer außerhalb seiner liegenden Bedeutungswelt machen.“³⁷² Bündig formuliert: Das Selbst zeigen und auf das Selbst verweisen.

Die von Margarete aufbewahrten Darstellungen zeigen die Unmittelbarkeit der Erfahrung, die eine außerordentliche und zugleich charakteristische kindliche Verhaltensweise für die Welt eines Kindes ist, das Spiel und das Weinen. Es handelt sich nicht um die Repräsentation des Absoluten, wie noch in der Malerei des Mittelalters, sondern um die – durch die Perspektive der Einmaligkeit – Darstellung der Essenz. Die Kindheit wird dargestellt mittels einer für sich charakterisierenden Gefühlslage: In dem Moment des Partikularen wird das Allgemeine ausgedrückt. Die menschliche Erfahrung, und zum ersten Mal die kindliche Erfahrung, wird nicht als universell und inessentiell, sondern als essentiell und partikulär dargestellt. Kinder werden als Spielende und Weinende portraitiert, um deren Alterität darzustellen. Die innere und äußere Form (Geist und Handeln) des Wesens der Kinder, wie Mollenhauer diesen Anschauungswandel formuliert hat, sind das eigentliche Sujet dieser Darstellungsformen.³⁷³ Die Welt wird, wie das Individuum, in all ihren Facetten und Details erfahren und dementsprechend wiedergegeben. In dem Margarete von Österreich ihre Sammlung für das Neue öffnete und die transformativen Prozesse von Erkenntnisgewinnung und -vermittlung in diese integrierte, reagierte sie sensibel auf gesellschaftliche Wandlungsprozesse, und weitete somit ihre Erfahrungswelt aus.

³⁶⁹ Vgl. Parmentier, Michael, Ursprungsnähe und Zukunftsbezug. Anmerkungen zur Geschichte des Kinderporträts, in Liebau / Unterdörfer / Winzen (Hrsg.), 1999, S. 83-90.

³⁷⁰ Vgl. Todorov, Tzvetan, *Éloge de l'Individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris 2000, S. 107ff. sowie ders., *La représentation de l'individu en peinture*, in Focroulle, Bernard / Legros, Robert / Todorov, Tzvetan, *La naissance de l'individu dans l'art*, Paris 2005, S. 13-39, hier S. 36.

³⁷¹ Boehm, Gottfried, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, S. 21; hervorgehoben im Original.

³⁷² Boehm 1985, S. 22.

³⁷³ Mollenhauer 1983, S. 94.

6. BEWEGENDES SAMMELN

Vergleichende Beobachtungen

Im Folgenden werden einige Unterschiede und Gemeinsamkeiten präziser formuliert, die in der vorliegenden Untersuchung herausgearbeitet worden sind.

So wie die *grotta* die formale und inhaltliche Erweiterung des *studiolo* gewesen ist, sind das *petit cabinet* und das *cabinet emprès le jardin* als konzeptionelle Einheit zu betrachten. Sowohl Isabella als auch Margarete verfolgten das Anliegen, ihre Sammlung zu erweitern und zugleich eine konzeptionelle Unterscheidungslinie räumlich umzusetzen. Es besteht eine inhaltliche Übereinstimmung in den Sammlungskabinetten von Mantua und Mecheln, die sich als das Ergebnis von unterschiedlichen Verarbeitungen und Interpretationen eines Ursprungsmodells bestimmen lassen.¹ Während sich in Isabellas Raumkomplex Elemente des architektonischen Schemas der klösterlichen Zelle der Eremitenorden aufspüren lassen, erkennt man in Margaretes Entwurf eine Weiterführung der mittelalterlichen fürstlichen Schatzkammer der habsburgischen Tradition. Anders jedoch als in den jeweiligen ursprünglichen Referenzmodellen ist die Entfaltung und Befriedigung des individuellen Geschmacks das leitende Prinzip der Sammlungen gewesen. Im Unterschied zu anderen Räumen der Residenzen, in denen Objekte vordergründig für dynastische und repräsentative Zwecke ausgestellt wurden, wurde in beiden Raumkomplexen konsequent das ästhetische Vergnügen in den Vordergrund gestellt. Künstlerische Eigenschaften eines Gegenstandes wurden analysiert, Kriterien des ästhetischen Urteils formuliert und angewendet, Expertisen angeordnet und schließlich schriftlich festgehalten. Die Inventare von Margaretes Sammlung widerspiegeln die Wende, die sich in der niederländischen Kunst zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert vollzog, während die erhalten gebliebene Korrespondenz von Isabella d'Este von einer leidenschaftlichen Sammlungstätigkeit zeugt, die von dem Verlangen nach dem Besitz von Exklusivität und Seltenheit geleitet war, beide jedoch als Ausdruck einer materiellen Kultur, in der dem Detail, der Einzelheit und der Ausführung große Aufmerksamkeit gewidmet wurde. In zunehmendem Maße wurden neben den Vereinbarungen zwischen Auftraggebern und Künstlern und der Qualität der verwendeten Materialien auch die unverwechselbare Handschrift des Künstlers und seine Individualität wichtiger. Die Inventare

¹ Auch an dieser Stelle ist auf die Arbeit von Dagmar Eichberger aus dem Jahre 2002 hinzuweisen, hierzu insbesondere S. 410ff.

sowie die Verträge und die Vereinbarungen zwischen Auftraggeber und Künstler mit ihren Verweisen auf die Autorenschaft und die Qualität der Werke sind Zeugnisse der Wandlung vom Kultwert zum Kunstwert von Gegenständen. Entsprechend eines umfassenderen Kunstbegriffs als des heutigen repräsentieren die hier untersuchten Beispiele das Phänomen des frühneuzeitlichen Kunstsammelns auf exemplarische Weise.

In Margaretes Sammlung hatte die süd-niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts eine herausragende Stellung, während Isabella ihre Räume der Auseinandersetzung mit der Antikenrezeption widmete. Die Sammlungen hatten somit eine starke geographische Konnotation, die Ausdruck des kulturellen Umfelds ihrer Besitzerinnen war. Beide Sammlungsstrategien ließen jedoch die Integration innovativer Momente und individueller Verarbeitungen von bestehenden Modellen zu. Sowohl Margarete von Österreich als auch Isabella d'Este zeigten in ihren Sammlungen die Rezeption bestehender formeller und inhaltlicher Modelle, die sie jedoch in einem Prozess der individuellen Aneignung integrierten oder transformierten. So verarbeitete Isabella die tradierte allegorische Sprache für ihre Erkundungen und Darstellungen des menschlichen Daseins, die zu einer individuellen Auslegung von mythologischen Referenzmodellen führte.

Die Sammlung von Margarete von Österreich zeigte eine formelle Vielfältigkeit, was als weiterer Beleg für deren ausgesprochen ästhetische Funktion gelten kann. Künstlerischer Wert anstelle von inhaltlicher Kohärenz war das konstitutive Element für Aufbewahrung und Aufstellung der Objekte. Als Regentin der Niederlande setzte sie in ihrer Sammlung das Prinzip der Repräsentation und Inszenierung der burgundischen Tradition um. Dennoch öffnete sie sich durch eine zukunftsgerichtete Sammlungsprogrammatik den neuen Strömungen der italienischen Renaissance und beschäftigte Künstler und Berater, die die neuen kulturellen Einflüsse aus Italien rezipiert hatten. Dieser Integrationsprozess neuer Darstellungsmodi erfolgte beispielsweise auch durch die Zurschaustellung von süd-niederländischen Gemälden, die eine neue Sicht auf die Kindheit als Sujet hatten.

Eine Vielzahl von Objekten in den Kabinetten Margaretes waren durch Form und Inhalt Instrumente der religiösen Kontemplation. Die mittelbare Anschauung diente dazu, durch eine individuelle Inszenierung von Frömmigkeit die empfundene Ferne zu Gott zu überwinden. Durch die besonderen Identifikationsmöglichkeiten, die die Bilder Christi oder der Heiligen boten, ermöglichte die dialogische Bildstruktur das Nacherleben (*imitatio*) und Miterleben (*compassio*) der Darstellung. Die privaten Andachtsgegenstände Margaretes wurden nicht

zuletzt als religiöse Pflichterfüllung und Zeugnis frommer Haltung interpretiert. Die Vielfältigkeit der religiösen Gegenstände in ihren Sammlungskabinetten war Teil der Frömmigkeitspraxis des 15. Jahrhunderts und Margaretes Versuch, Formen und Inhalte ihrer Frömmigkeit selbst zu bestimmen.² Dass der Zugang dazu eingeschränkt werden musste, ist das konstitutive Prinzip der Inszenierung, die eine solche Deutung ermöglicht. Die allgemein zu beobachtende Tendenz zur privaten Gebetübung und stillen Andacht im Sinne einer „Privatisierung der Religiosität“³ paarte sich mit ausgesprochener Kunstkennerschaft und ästhetischem Vergnügen. Die Kultivierung individueller emotionaler Bereiche traf auf eine hohe ästhetische Bildkultur, die Margarete kenntnisreich rezipierte und als Inszenierungsmittel einsetzte. Die intime Atmosphäre der Sammlungskabinette bot das ideale Arrangement für einen solchen Funktionskomplex. Isabella integrierte ebenfalls religiöse Devotion in ihre Sammlungspraxis, jedoch durch andere Inszenierungs- und Repräsentationsstrategien als Margarete und in abgeschwächter Form. Stundenbücher oder kleine Reliquien fehlten ebenfalls nicht in ihrer Sammlung, dennoch stand die ästhetische Qualität immer gegenüber der Funktion der liturgischen Objekte im Vordergrund.⁴ Darüber hinaus hatte Isabella offensichtlich nicht das Bedürfnis, sich als devote Herrscherin zu inszenieren.

Die vorliegende Studie zeigt zum einen, wie die Kabinette von Isabella d’Este und Margarete von Österreich am Beginn des 16. Jahrhunderts als Bindeglieder zwischen spätmittelalterlichem und neuzeitlichem Sammeln fungierten. Zum anderen lässt sich im multifunktionalen Kontext ihrer Sammlungen ebenfalls eine Identität stiftende Funktion erkennen, die bildungstheoretisch außerordentlich relevant ist.

² Schreiner, Klaus, Laienfrömmigkeit – Frömmigkeit von Eliten oder Frömmigkeit des Volkes? Zur sozialen Verfasstheit laikaler Frömmigkeitspraxis im späten Mittelalter, in ders. (Hrsg.), Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge, München 1992, S. 1-78. Siehe auch Schmidt, Peter, Bildgebrauch und Frömmigkeitspraxis. Bemerkungen zur Benutzung früher Druckgraphik, in Großmann, Ulrich G. (Hrsg.), Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, Kat., Nürnberg 2000, S. 69-83.

³ Curtius, Andreas, Die Hauskapelle als architektonischer Rahmen der privaten Andacht, in Großmann (Hrsg.) 2000, S. 34-48, hier S. 35.

⁴ CS Nr. 116 „*Di più duoi officietti forniti d'oro con le tavole smaltate, cioè uno con un San Giovanni da una parte et da l'aotre un san Paulo de releivo con li suoi frisetti atorno con fogliette de relievo, l'altro con una Madonna imminiata da una banda et un San Giovanni dall'altra.*“; CS Nr. 53 „*E più una paxetta di crestalle con li tre magi di relievo fornita de oro.*“

Kulturtransfer

Trotz gelegentlicher Unterscheidung und Unterteilung bleibt die historische Prämisse der Arbeit, dass die höfische Kultur des 16. Jahrhunderts sich nicht in nationale und regionale Grenzen zerteilen lässt. Unterschiedliche Formen der Begegnung sozialer Gruppen ermöglichten in der Renaissance einen intensiven Austausch kultureller Praktiken. Kulturtransfer bezeichnet in der aktuellen Forschung „die aktive Re-Konstruktion und Repräsentation eines Phänomens aus der Herkunftskultur in die Zielkultur“.⁵ Materielle Güter, Konsumpraktiken und kulturelle Auffassungen waren Gegenstände einer transkulturellen Zirkulation in einer übernational orientierten höfisch-aristokratischen Gesellschaft, die zu einer Re-Interpretation bestehender Formen führte.⁶ Die hier angeführten Beispiele zeigen, wie Elemente der italienischen Kultur in einen anderen Kulturzusammenhang übertragen wurden und zudem, wie stark die höfischen Gesellschaften von Mecheln und Mantua im europäischen Kontext verankert und miteinander verstrickt waren. Es bestanden zahlreiche Verknüpfungen und Übertragungen, die zu einer Neuformulierung vorhandener Elemente führten. Italien und die Niederlande fungierten im 16. Jahrhundert als kulturelle Rahmen, in denen eine starke dynamische Konsumgesellschaft den Absatz einer großen Vielfalt an materiellen und ideellen Gütern ermöglichte. Die Übernahme und Verarbeitung von zunächst „fremden“ kulturellen Formen und materiellen Objekten, die hier an verschiedenen Stellen vorgestellt wurden, waren Teil eines Kulturtransfers, der jedoch Reziprozität und Prozessualität voraussetzte.⁷ Die kulturelle Aneignung erforderte eine Selektion und Übertragung, die zu neuen Ausprägungen und Hervorbringungen führte. Die Praktiken und Formen von Konsum und kulturellem Austausch, die man als ästhetische Kommunikation ebenfalls definieren kann, trugen zur

⁵ Mulsow, Martin, Konsumtheorie und Kulturtransfer. Einige Perspektiven für die Forschung zum 16. Jahrhundert, in Schmale, Wolfgang (Hrsg.), Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert, Innsbruck 2003, S. 131- 143, hier S. 133. Zum Begriff *Transfer* siehe Espagne, Michel / Greiling, Werner, Einleitung in Diess. (Hrsg.), Frankreichfreunde. Mittler des französisch-deutschen Kulturtransfers (1750-1850), Leipzig 1996, insbesondere S. 13.

⁶ Thomas DaCosta Kaufmann spricht von *transculturation* als einem Prozess der Zirkulation von Kunst und Künstler. Vgl. DaCosta Kaufmann, Thomas, Epilogue. Acculturation, Transformation, Cultural Difference and Diffusion? Assessing the Assimilation of the Renaissance, in De Jonge, Krista / Ottenheim, Konrad (eds.), Unity and Discontinuity. Architectural Relations Between the Southern and Northern Low Countries 1530-1700, Turnhout 2007, S. 339-349, hier S. 348.

⁷ Vgl. Schmale, Wolfgang, Einleitung: Das Konzept „Kulturtransfer“ und das 16. Jahrhundert, in ders. (Hrsg.) 2003, S. 41-61, hier S. 43.

kollektiven und individuellen Identitätsbildung bei, die einer prozesshaften Vorstellung von Identität und Kultur eine essentialistische entgegensetzte.⁸

Sammeln als Praxis des kulturellen Austausches ist und war in ein Netzwerk eingebunden, „das als in sich dynamisches, prozessuales Gebilde aufgefasst wird, in dem es zu Verdichtungen kommt und über das permanent Transferprozesse ablaufen.“⁹ In der vorliegenden Untersuchung wurden Transformationsprozesse von „fremden“ kulturellen Elementen aufgezeigt, die auf Grund eines Kontextwechsels von kulturellen Zeichen stattgefunden haben. Funktion und Nutzung der Kabinette von Margarete von Österreich lassen sie als Sammlungsräume des Typs *studiolo* bestimmen und in einem grenzüberschreitenden kulturellen Kontext verorten. Am Beispiel des Sammlungsraums *studiolo* konnten die Wirkungen von Kontextwechsel von kulturellen Elementen in der Frühmoderne skizziert werden. Darüber hinaus konnte aufgezeigt werden, wie die integrierten beziehungsweise transformierten „fremden“ Elemente Teile der „eigenen“ Kultur und somit auch konstitutive Elemente „eigener“ Identitätsbildung wurden. Angewandt wurden dafür unterschiedliche Strategien, so wurden beispielsweise die Wunderdinge aus der Neuen Welt zu Zwecken der Selbstbestätigung als Opposition zum Ich umgedeutet.¹⁰ Zweifellos liegen in diesem Forschungsansatz mehrere Schwierigkeiten, die die Analyse der Sammlungsprozesse geprägt haben. Unterschiedliche Vermittler fungierten als Akteure der Transformationsprozesse und dienten dem Austausch von Informationen und Elementen zwischen kulturellen Kontexten. Der Intentionalitätsgrad innerhalb des Beziehungsgeflechts der Akteure der Kulturvermittlung lässt sich schwer empirisch feststellen. Das Konzept des Kulturtransfers ist jedoch nicht nur für die kulturwissenschaftliche Perspektive sondern gerade auch für kunstwissenschaftliche Forschungen unabdingbar. Die Analyse von wechselseitigen Einflüssen und Übernahmen unterschiedlicher Motive beziehungsweise Techniken in der Bildenden Kunst erweist sich als notwendig, wenn man bedenkt, wie transnationale Verflechtungen für künstlerische Entwicklungen konstitutiv waren und sind.

⁸ Grundlegend für die Kulturwissenschaften Bhabha, Homi K., Die Verortung der Kultur, [London 1994], Tübingen 2000. Siehe auch Stachel, Peter, Identität, Genese, Inflation und Probleme eines für die zeitgenössischen Sozial- und Kulturwissenschaften zentralen Begriffs, in Archiv für Kulturgeschichte, 87, 2, 2005, S. 395-425.

⁹ Celestini, Federico / Mitterbauer, Helga, Einleitung, in Diess. (Hrsg.), *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*, Tübingen 2003, S. 11-17, hier S. 13.

¹⁰ Celestini, Federico, Um-Deutungen. Transfer als Kontextwechsel mehrfach kodierbarer kultureller Elemente, in Ders. / Mitterbauer (Hrsg.) 2003, S. 37-50.

Erziehungswissenschaftliche Einsichten in/durch Sammlungspraktiken

„Aber was hat dies alles mit dem zu tun,
was wir Pädagogik nennen?“¹¹

Wenn sich auch diese Arbeit primär zwischen Diskursen und Objekttheorien zweier Disziplinen, nämlich der Erziehungs- und Kunstwissenschaft, bewegt, verstehe ich diese in erster Linie als einen kulturgeschichtlichen Beitrag, der Vorgänge der Selbstbildung und Wissensvermittlungsprozesse behandelt. Der kulturwissenschaftliche Komplex von Wissensgenerierung ergänzte den bildungstheoretischen Zugang zum Sammlungsphänomen, und diente ebenfalls als theoretische Orientierung für die Erkundung von Bildungsprozessen in ästhetischen Kontexten, die als Frühformen vom neuzeitlichen Museum gelten. Die Analyse von Sammlungsprozessen der Frühen Neuzeit unter museumspädagogischen Aspekten erfolgte unter starker Berücksichtigung der historischen und kulturspezifischen Kontextualität der Entstehungs- und Rezeptionsprozesse, und ist dennoch aus Gegenwartserkenntnissen formulierten Fragestellungen unterworfen. Museumspraktiken generieren Erfahrungen und Erkenntnisse, wodurch ein Zugang zur Vergangenheit, der gleichwohl zukunftsgerichtet ist, ermöglicht wird. In der aktiven beziehungsweise performativen Auseinandersetzung mit den polysemantischen Objekten wird mittels Inszenierung und Arrangement interpretiert und modifiziert. Indem die Praktiken des Sammlungsaufbaus als Erkenntnisquelle für bildungstheoretische Überlegungen dienen, sollte die Analyse der gesammelten Objekte zeigen, wie lehrreich die Untersuchung ästhetischer Erfahrungen für den erziehungswissenschaftlichen Diskurs ist. Das museale Erfahren der Dingwelt ermöglicht die Formulierung von Relationen und Interpretationen. Objekte können als Ausgangspunkte und Anlässe für individuelle Verarbeitung von mannigfaltigen Wissenskomplexen inszeniert werden, weiterhin ein zentrales Anliegen museumspädagogischer Praxis. Sammlungsräume – in dieser Arbeit in einer ihrer frühesten Formen analysiert – können Instrumente der Wissensgenerierung sein, als Laboratorien und Forschungsräume fungieren, selbstrepräsentativen Zwecken dienen, ästhetische und wissenschaftliche Ansprüche vereinen und nicht zuletzt zur Identitätskonstruktion beitragen. Sie sind in ihrer gesamten Bedeutungsbreite Bildungsorte und damit weitaus mehr als eine

¹¹ Mollenhauer 1985, S. 421.

Abbildung der Natur beziehungsweise der Welt. Darüber hinaus sind sie aufgrund ihrer kommunikativen Funktion sozialer und innerer Raum zugleich.¹²

Wie vor allem im dritten Kapitel veranschaulicht wurde, fand in den *studioli* ein Prozess der Säkularisierung der privaten Meditation statt. Das Selbst, nicht das Göttliche, wurde zum Objekt von Kontemplation und Meditation. Ein Selbst, das in seinem prekären Zustand aufgefasst wurde und das sich in ständiger Transformation und Bewegung befand. Die *studioli* wurden zur räumlichen Repräsentation eines neuen Verhältnisses zwischen Objekt und Subjekt. Sie waren das Ergebnis einer Entwicklung, die das Objekt vom akkumulierten materiellen Wert zum Träger kulturellen Kapitals gemacht und zeitgleich das Subjekt innerhalb der Welt der Dinge neu positioniert hat.

Das *studiolo* wurde zu einer intellektuellen und räumlichen Performanz von Wissen,¹³ in dem die Macht des Zeigens und die Macht des Schauens zelebriert wurden. Im Rückblick erscheint das *studiolo* in seiner Funktion als Raum der Wissensstrukturierung und –darstellung, als “Struktur, aber auch gleichsam als Kraftfeld“,¹⁴ in dem Differenzen und Relationen zwischen den Dingen, die Auflösung und Re-kombination, deren Beziehungen und Zusammenhänge sich formten. Gert Selle deutet das *studiolo* als Raumtyp, der durch entwicklungspsychologisch bedeutsame kulturelle Veränderungen „auf dem Weg zur Ausbildung und Bewusstwerdung des Subjekts der Neuzeit“ beigetragen hat.¹⁵ Die in den *studioli* enthaltenen Objekte, deren Akkumulierungs- und Inszenierungsprozesse, dienten demzufolge der Konstituierung moderner Subjektivität. Die Sammlungen der *studioli* waren somit der Ausdruck einer sich neu formenden ästhetischen Subjektivität, die als Übergangsmoment zur modernen Subjektivität verstanden werden kann. Subjektivität wird hier im Sinne Foucaults als produktive „Beschäftigung mit sich selbst“ begriffen.¹⁶ Die hier *en détail* untersuchten Sammlungskabinette sind das Ergebnis einer Hinwendung zum Subjekt. Eine Selbstzuwendung, die in der antiken Philosophie wurzelt, wie Plinius’ Briefe aus dem *Laurentinum* offenbaren, jedoch erst damals, im Übergang zur Moderne, zu neuen kulturellen Praktiken führte und neue Austausch- und Kommunikationsprozesse

¹² Vgl. Hooper-Greenhill, Eileen, The Power of Museum Pedagogy, in Genoways, Hugh H. (Hrsg.), Museum Philosophy for the Twenty-first Century, Lanham 2006, S. 235-245.

¹³ Syson / Thornton 2001, S. 82

¹⁴ Chastel 1969, S. 71

¹⁵ Selle, Gert, Die eigenen vier Wände. Zur verborgenen Geschichte des Wohnens, Frankfurt am Main 1993, S. 149.

¹⁶ Foucault [1984] 1986, S. 60. Siehe auch Früchtel, Josef / Zimmermann, Jörg (Hrsg.), Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens, Frankfurt am Main 2001, insbesondere S. 9-47.

hervorbrachte, die konstitutive Bedingungen für das Entstehen neuer Kultur tragender Institutionen gewesen sind.¹⁷

Der Psychologe Tillmann Habermas untersuchte in seiner Habilitationsschrift die Funktion von Objekten für den Prozess der Identitätsbildung. Bestimmte Dinge fördern die Annahme selbstreflexiver Haltungen und die Kommunikation mit sich selbst, beispielsweise Objekte, die den Rückzug und das Alleinsein ermöglichen.¹⁸ Habermas spricht in diesem Zusammenhang von einer „reflexiv gewendeten Aufmerksamkeit“.¹⁹ Durch seine Identität bildende Funktion ermöglicht das Objekt eine selbstreflexive Perspektivenübernahme beziehungsweise einen Prozess der Selbstreflexion. Selle präzisiert es als „Identitätsfindung am Gegenstand“.²⁰

Selbst der Zweck der Selbstrepräsentation, die man als die eigentliche Funktion eines *studiolo* deuten könnte, bietet Impulse für Bildungsbewegungen. In seiner Analyse von selbstreferentiellen Dokumenten nannte der Psychoanalytiker Siegfried Bernfeld die Identität bildende Funktion von Selbstrepräsentation die Förderung der Selbstauffassung mittels der Selbstdarstellung und urteilte: „nichts fördert die Selbstauffassung so sehr wie die Selbstdarstellung.“²¹ Anders ausgedrückt, auch als bloße Repräsentationsinstrumente sind Objekte Träger von Individualität. Demzufolge ergeben sich aus dem konstitutiven Begriff der Selbststilisierung, die weiter in Anlehnung an Greenblatts Analyse von den sozialen, sprachlichen und kulturellen Praktiken der Konturierung eines Ichs zu verstehen sind,²² und der Selbstbildung die Erkenntnis leitenden Kategorien für die Erforschung des Verhältnisses „zwischen dem Selbst, seiner Weltanschauung und der materiellen Kultur“ der jeweiligen Epoche.²³

Die „Gegenstandserfahrung entsteht in einer historischen Konfiguration verschiedener Bedeutungs- und Beziehungskategorien“,²⁴ die Mieke Bal zufolge nach einem narrativen Prinzip erfolgt.²⁵ Dinge gehören Systemen und Konstellationen an, die die Formulierung von

¹⁷ „(...) mit mir allein und meinen Büchern unterhalte ich mich. Das ist das richtige und wahre Leben!“ Bereit zitiert in Kap. 3, Plinius der Jüngere 1,9,4-6.

¹⁸ Habermas 1996, S. 251.

¹⁹ Habermas 1996, S. 248.

²⁰ Selle, Gert, Siebensachen. Ein Buch über die Dinge, Frankfurt am Main, New York 1993, S. 124

²¹ Bernfeld, Siegfried, Trieb und Tradition im Jugendalter. Kulturpsychologische Studien an Tagebüchern, in Zeitschrift für angewandte Psychologie, 54. Bhf., 1931, S. 36. Zitiert auch in Habermas 1996, S. 293.

²² Greenblatt 1980.

²³ Mulsow 1998, S. 539.

²⁴ Selle 1993, S. 123.

²⁵ Bal in Elsner / Cardinal (eds.) 1994.

Relationen und Interpretationen ermöglichen. Die individuelle Auslegung und Deutung der Zusammenhänge ist das Ergebnis eines Aneignungsprozesses, in dem sich sowohl der sozial-kulturelle als auch der persönlich-biographische Erfahrungsraum widerspiegelt.²⁶ Erfahrung ist ebenfalls als Prozess und nicht als Endpunkt zu verstehen, von Zielen gelenkt, jedoch an die Vergangenheit gebunden. Indem sich wiederum neue Erfahrungsmöglichkeiten eröffnen, besitzt Erfahrung transformierende Energie. Josef König beschreibt in Anlehnung an Kant diese Wirkung von ästhetischen Erfahrungen als die Anregung, selber aktiv zu werden.

„Ich sagte, das Erwachen oder das in sich Erzittern der getroffenen Wirkung sei erfahrbar. (...) Wir erfahren es, wenn wir uns produktiv gestimmt fühlen, und das heißt hier, wenn wir uns gestimmt fühlen zur Hervorbringung anderer Beschreibungen, deren Ton und deren ästhetische Wirkung das Schwingen der zuvor schon angestoßenen Wirkung zu erhalten, zu variieren oder abzuwandeln und zu steigern vermag.“²⁷

Kant spricht in der Kritik der Urteilskraft von dem „ganzen Gemüt“ des Betrachters, das vom ästhetisch geistreichen Gegenstand bewegt wird. Diese Wirkung entfaltet sowohl das Empfindungs- als auch das Erkenntnisvermögen des Subjekts.²⁸ Während eine Entlastung der Verständniskräfte und der praktischen Handlungszwecke durch das ästhetische Ereignis erwirkt wird, findet zeitgleich eine produktive Hervorrufung statt, die die Philosophin Andrea Kern als die Erweiterung des Subjekts bestimmt.²⁹ Ästhetische Gegenstände können demnach die Funktion der Wissensproduktion und nicht nur der Wissensanschauung übernehmen. Ästhetische Erfahrungen innerhalb von Sammlungskontexten ermöglichen somit das Entstehen ebenfalls epistemologischer Wirkungen. Dinge rücken nicht mehr nur als Vermittler, sondern auch als Produzenten von Erkenntnissen und Erinnerungen, Bedeutungen und Werten in den Blick. Isabella d’Este und Margarete von Österreich zeigten in ihren Kabinetten, wie gekonnte Inszenierungen dazu führen. Wiederum boten das *studiolo* und das *petit cabinet* ihren Besitzerinnen einen Rahmen für das Erfahren der eigenen Subjektivität. Die zur Schau gestellte Lust am Gegenstand stellte letztendlich die Lust am Selbst dar. Dieser Lust ist diese Arbeit gewidmet.

²⁶ Vgl. Selle 1993, S. 124.

²⁷ König, Josef, Die Natur der ästhetischen Wirkung in Ders., Aufsätze und Vorträge, hg. von Patzig, 1978, S. 306.

²⁸ Bereits zitiert Kant herausgegeben von Weischedel, 1974, B, §35, S. 146.

²⁹ Bereits zitiert Kern 2000, S. 117.

7. ANHANG

Abkürzungsverzeichnis

Archiven

AR	Algemeen Rijksarchief / Archives Générales du Royaume
ASMo	Archivio di Stato di Modena
ASMn	Archivio di Stato di Mantova
AG	Archivio Gonzaga
Copialettere	Copialettere particolari di Isabella d'Este
Volta	Raccolta Volta
b	busta
c	carta
f	folio
fasc	fascicolo
r	recto
v	verso

Quellen

CS	Codice Stivini, Inventar des <i>studiolo</i> von Isabella d'Este
IB	Inventar der Bibliothek von Isabella d'Este
IZ	Inventar von Margarete von Österreich von Heinrich Zimmerman ediert
IM	Inventar von Margarete von Österreich von Michelant ediert

Zeitschriften

GLSI	Giornale storico della letteratura italiana
IZEBF	Information zur erziehungs- und bildungshistorischen Forschung
ZfPäd	Zeitschrift für Pädagogik

Bildnachweis

Abb. 1: *Isabella d'Este (Isabella in Schwarz)*, Tizian, um 1530, Wien, Kunsthistorisches Museum, in Ferino-Padgen, Sylvia (Hrsg.), *La prima donna del mondo. Isabella d'Este Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, Kat., Wien 1994, S. 113

Abb. 2: *Margarete von Österreich als Witwe*, Werkstatt von Bernard van Orley, nach 1518, Bruxelles, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, in Eichberger, Dagmar (ed.), *Women of Distinction. Margaret of York, Margaret of Austria*, cat., Leuven 2005, S. 102

Abb. 3: *Hieronymus in seinem Studio*, Antonello da Messina, um 1475, London, National Gallery, in Thornton, Dora, *The Scholar in his Study. Ownership and Experience in Renaissance Italy*, New Haven 1997, S. 55

Abb. 4: *Astrolabium*, 1532, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, in Eichberger (ed.) 2005, S. 320

Abb. 5: Das *studiolo* von Federico da Montefeltro, Urbino, *Palazzo Ducale*, in Campbell, Stephen J., *The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, New Haven, London 2006, S. 43

Abb. 6: *Studiolo* von Isabella d'Este, Mantua, *Corte Vecchia*, in Campbell 2006, S. 65

Abb. 7: *Grotta* von Isabella d'Este, Mantua, *Corte Vecchia*, in Ferino-Padgen (Hrsg.) 1994, S. 165

Abb. 8: *Residenzhof*, Mecheln, in Eichberger (ed.) 2005, S. 56

Abb. 9: *Der Parnass*, Andrea Mantegna, 1497, Paris, Musée du Louvre, in Campbell 2006, S. 119

Abb. 10: *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend*, Andrea Mantegna, um 1499-1502, Paris, Musée du Louvre, in Campbell 2006, S. 147

Abb. 11: *Kampf der Keuschheit gegen die Wollust*, Pietro Perugino, 1505, Paris, Musée du Louvre, in Campbell 2006, S. 170

Abb. 12: *Die Krönung*, Lorenzo Costa, 1505-1506, Paris, Musée du Louvre, in Campbell 2006, S. 194

Abb. 13: *Das Reich des Comus*, Lorenzo Costa, um 1510-11, Paris, Musée du Louvre, in Campbell 2006, S. 207

Abb. 14: *Allegorie der Tugenden*, Correggio, um 1530, Paris, Musée du Louvre, in Campbell 2006, S. 222

Abb. 15: *Allegorie der Laster*, Correggio, um 1530, Paris, Musée du Louvre, in Campbell 2006, S. 224

Abb. 16: *Onyxvase mit Darstellung von Triptolemus und Demeter*, Römisch um 54 n. Ch, Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum, in Ferino-Padgen (Hrsg.) 1994, S. 307

Abb. 17: *Apoll*, Frankfurt am Main, Liebieghaus, in Ferino-Padgen (Hrsg.) 1994, S. 323

Abb. 18: *Herkules und Antaeus*, Antico, Wien, Kunsthistorisches Museum, in Ferino-Padgen (Hrsg.) 1994, S. 335

Abb. 19: *Portraitmedaille Isabellas*, Gian Cristoforo Romano, 1505, Wien, Kunsthistorisches Museum, in Campbell 2006, S. 108

Abb. 20: *Paradiesvogel*, um 1850-1900, Bruxelles, Musée Royaux d'Art et d'Histoire, in Eichberger (ed.) 2005, S. 328

Abb. 21: Roter Koralle, um 1550, Wien, Kunsthistorisches Museum, in Eichberger (ed.) 2005, S. 336

Abb. 22: *Greifenklaue*, um 1450, Wien, Kunsthistorisches Museum, in Eichberger (ed.) 2005, S. 337

Abb. 23: Spielsteine, Hans Kels der Ältere, 1537, Wien, Kunsthistorisches Museum, in Eichberger (ed.) 2005, S. 202

Abb. 24: *Kleines Mädchen mit totem Vogel*, Anfang des 16. Jahrhunderts, Südniederländischer Meister, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, in Eichberger (ed.) 2005, S. 139

Abb. 25: *Der Parnass*, Detail in Campbell 2006, S. 132

Abb. 26: *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend*, Detail in Campbell 2006, S. 152

Abb. 27: Teeschale, China, um 1522-1566, Wien, Kunsthistorisches Museum, in Eichberger (ed.) 2005, S. 335

Abb. 29: *Paradiesvogel*, Braunschweig, Staatliches Naturhistorisches Museum, in Walz, Alfred, *Weltenharmonie – Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens*, Kat., Braunschweig 2000, S. 51

Quellen

Affari di Famiglia de Principi e Dominanti de Mantova, b 332 (VI Testamenti, Inventari, Accertazioni e Ripudiazioni delle eredità N° 2 delle Principesse) ASMn, AG

Autografi, bb 7-9, ASMn, AG

Copialettere particolari di Isabella d'Este, bb 2991-3000, ASMn, AG

Autografi, Raccolta Volta, ASMn, b 1

Fondo Casa e Stato, bb 133, 385,393, ASMo

Papiers d'état de l'audience, 1474/1-4, AR

Chambres des comptes N° 1797-1806, AR

Elektronische Quellen

Boiardo, Matteo Maria, Orlando innamorato, [1482], a cura di Aldo Scaglione, Torino 1984

http://it.wikisource.org/wiki/Orlando_innamorato/Libro_secondo/Canto_ottavo

Vergerio, Pietro Paolo, De ingenuis moribus et liberalibus adolescentiae studiis liber, [1404], ed. lat.

Venezia 1472, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bptck58690c/f34.notice>

Gedruckte Quellen

Basses Danses dites de Margherite d'Autriche, vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift, Graz 1987

Il Codice Stivini. Inventario della collezione di Isabella d'Este nello Studiolo e nella Grotta di Corte Vecchia in Palazzo Ducale a Mantova con Commentario, a cura di Daniela Ferrari, Modena 1995

Inventaire Sommaire des Archives Départementales antérieures a 1790, rédigé par M. Jules Finot, Série B (Nord), Tome VIII, Lille 1895, Chambre des Comptes de Lille: Comptes de l'Hotel des Ducs et des Duchesses de Bourgogne, 1479-1562, S. 207-213

Alberti, Leon Battista, De pictura, [1435], in Opere volgari a cura di Cecil Grayson, 3 Voll., Vol. 1, Bari 1973

Ders., I libri della famiglia, [um 1438], in Opere volgari a cura di Cecil Grayson, 3 Voll., Vol. 2, Bari 1960

Alberti, Leandro, Descrittione di tutta Italia, [1550], Venezia 1561

Amadei, Federigo, Cronaca universale della città di Mantova, 2 Voll., [1750], Mantova 1955

Peter Martyr von Anghiera, Acht Dekaden über die neue Welt, [1530], herausgegeben von Hans Klingelhöfer, I. Bd., Dekade I.-IV., Darmstadt 1972

Ariosto, Ludovico, Orlando furioso secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre, Bologna 1960

Armenini, Giovanni Battista, De' veri precetti della pittura, Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Ravenna 1587, Hildesheim 1971

Baldinucci, Filippo, Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della Pittura, Scultura & Architettura; ma ancora di altre Arti e quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il Disegno, con la notizia de' nomi e qualità delle Gioie, Metalli, Pietre Dure, Marmi, Pietre Tenere, Sassi, Legnami, Colori, Strumenti ed ogni altre materia che servir possa tanto alla costruzione di edifici e loro ornato, quanto alla stessa Pittura e Scultura, Firenze 1681

Bandello, Matteo, Tutte le opere, a cura di Francesco Flora, 2 Voll., Milano 1934

Boccaccio, Giovanni De mulieribus claris, [1361], a cura di Vittorio Zaccaria, in Tutte le opere di Giovanni Boccaccio a cura di Vittore Branca, 12 Voll., Vol. 10, Milano 1967

Ders., Bucolicum Carmen, [1361], a cura di Giorgio Bernardi Perini, in Tutte le opere di Giovanni Boccaccio a cura di Vittore Branca, 12 Voll., Vol. 5,2, Milano 1967

Campanella, Tommaso, La città del sole, [1602], a cura di A. Seroni, Milano 1979

Castiglione, Baldassare, Il Cortegiano, [1518], con una scelta delle Opere minori a cura di Bruno Maier, Torino 1955

Cennini, Cennino, Il libro dell'arte, [14. Jh.], commentato da Franco Brunello, Vicenza 1971

Colonna, Francesco, Hypnerotomachia Poliphili, ed. aldina 1499, a cura di Marco Ariani, Mino Gabriele, Milano 1998

Cortés, Hernando, Die Eroberung Mexicos von Ferdinand Cortes mit 112 Federlithographien von Max Slevogt, Berlin 1918

D'Arco, Carlo, Delle Arti e degli artefici di Mantova. Notizie raccolte ed illustrate con disegni e documenti, 2 Voll., Mantova 1857

Dolfo, Floriano, Lettere ai Gonzaga, a cura di Marzia Minutelli, Roma 2002

Dominici, Giovanni, Regola del governo di cura familiare, [um 1400], a cura di Donato Salvi, Firenze 1860

Albrecht Dürers Niederländische Reise, herausgegeben von Veth, J. / Muller S., 2 Bde., Berlin, Utrecht 1918

Equicola Mario, *De Mulieribus*, [1501], a cura di Giuseppe Lucchesini, Pina Totaro, Pisa, Roma 2004
La redazione manoscritta del Libro de natura de amore di Mario Equicola, [1525], a cura di Laura Ricci, Roma 1999

Ders., *Dell'istoria di Mantova*, Libri cinque, Mantova 1610

Erasmus von Rotterdam, *Ausgewählte Schriften*, herausgegeben von Werner Welzig, 8 Bde., Darmstadt 1967

Filarete (Antonio Averlino detto il), *Trattato di architettura*, [um 1464], facsimile del Codice Magliabecchiano (Firenze, Bibl. Naz., Magl. II, I, 140) ed. John R. Spencer, 2 Vols., New Haven, London 1965

Furtenbach, Joseph, *Newes Itinerarium Italiane*, [1626], Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Ulm 1627 (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Sign.: 8° Itin. I 887) Hildesheim, New York 1971

Gaye, Giovanni, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV., XV., XVI.*, 2 Voll., [Firenze 1840], Torino 1961

Ghiberti, Lorenzo, *I Commentari*, a cura di Ottavio Molisani, Napoli 1947

Gundersheimer, Werner L., *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: The 'De triumphis religionis' of Giovanni Sabadino degli Arienti*, Genève 1972

Le Glay, M., *Correspondance de l'Empereur Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche, sa fille, gouvernante de Pays-Bas, de 1507 a 1519*, Publiée d'apres le Manuscrits originaux, 2 Tome, Paris 1839

Litta, Pompeo, *Famiglie celebri italiane*, Vol. 26, d'Este, Milano 1832; Vol. 33, I Gonzaga di Mantova, Milano 1835

Lunari, Ernesto / Magioncalda, Elisa / Mazzacane, Rosanna (eds.), *The Discovery of the New World in the Writings of Peter Martyr of Anghiera*, Roma 1992

Michelant, M., *Inventaire des vaisselles, joyaux, tapisseries, peintures, manuscrits, etc., de Marguerite d'Autriche, régente et gouvernante de Pays-Bas, dressé en son palais des Malines, le 9 juillet 1523, in Compte rendu des séances de la Commission Royale d'Histoire*, 3. série, 12 tome, 1870-71, S. 91-111

Ovid, *Le metamorfosi*, ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima, [Venezia 1584], Milano 1805, 3 Voll.

Ders., *Heilmittel gegen die Liebe. Die Pflege des weiblichen Gesichtes*, Lateinisch und Deutsch von Friedrich Walter Lenz, Berlin 1960

Petrarca, Francesco, *De vita solitaria*, [1366], in *Opere latine*, a cura di Antonietta Bufano, 2 Voll., Torino 1975

Ders., *De vita solitaria*, [1366], Buch I, Kritische Textausgabe und ideengeschichtlicher Kommentar von K. A. E. Enenkel, Leiden 1990

Ders., *Triumphs*, [1374], a cura di Vinicio Pacca, in Francesco Petrarca *Trionfi*, *Rime estravaganti*, Codice degli abbozzi a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano 1996, S. 3-626

Pico della Mirandola, *De hominis dignitatis*, [1486], a cura di Eugenio Garin, Firenze 1942

Pisan, Christine de, *Le Livre de fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, [1405], ed. S. Solente, 2 Tome, Paris 1936

Philostratos, *Die Bilder*, [nach 219 v. C.], deutsch/griechisch, herausgegeben von Otto Schönberger, München 1968

Plinius, *Naturalis historia*, [I. Jh.], Libri XXXIII.-XXXVII., Pisa 1987

Plinius der Jüngere, *Briefe* [I. Jh.], herausgegeben von Werner Krenkel, Berlin, Weimar 1984

Pontano, Giovanni, *Trattati delle virtù sociali*, [1498], a cura di Francesco Tateo, Roma 1999

Sabba da Castiglione, *Ricordi ovvero ammaestramenti di Monsignor Sabba Castiglione, Cavalier Gerosolimitano*, seconda edizione, Venezia 1549

Ders., *Ricordi ovvero ammaestramenti di Monsignor Sabba Castiglione Cavalier Gerosolimitano, né quali con prudenti e Cristiani discorsi si ragiona di tutte le materie onorate, che si ricercano a un vero gentiluomo*, Venezia 1562

Scamozzi, Vincenzo, *Dell'idea dell'architettura universale*, Venezia 1615

Spallanzani, Marco / Gaeta Bertelà, Giovanna (a cura di), *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, Firenze 1992

Trissino, Gian Giorgio, *I ritratti* [1524], in *Tutte le opere*, Tomo secondo, Verona 1729

Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino Firenze 1550, 2 Voll., Torino 2006

Ders., *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e del 1568*, edizione a cura di Roberta Bettarini e Paola Barocchi, 2 Voll., Firenze 1966

Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris herausgegeben und mit kritischem Apparate versehen von Karl Frey und von Herman-Walther Frey zu Ende geführt, 3 Bde., München 1923-1940

Vergerio, Pietro Paolo, De ingenuis moribus et liberalibus adolescentiae studiis liber, [1404], ed. lat. Venezia 1472 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bptck58690c/f34.notice>

Virgil, Bucolicon liber, [um 40 v. C.], in Opera omnia, ex editione heyniana, Vol. I., London 1819

Zimmerman, Heinrich, Inventar des gesammten Besitzes der Erzherzogin Margarethe, Tochter Kaisers Maximilian, an Kunstgegenständen und Büchern, 20. April 1524, in Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 3, 1885, S. XCIII.-CXXIII.

Sekundärliteratur

Adam, Konrad, Die deutsche Bildungsmisere: PISA und die Folgen, Berlin 2002

Adorno, Theodor W., Theorie der Halbbildung, in Gesammelte Schriften, Bd. 8, [1972], Frankfurt am Main 1990 S. 93-121

Ders., Notiz über Geisteswissenschaft und Bildung, in Gesammelte Schriften, Bd.10.2, Frankfurt am Main 1977, S. 495-498

Agosti, Giovanni, Su Mantegna I., Milano 2005

Ajmar-Wollheim, Marta / Dennis, Flora (eds.), At Home in Renaissance Italy, London 2006

Albrecht, Uwe, Der Adelsitz im Mittelalter. Studien zum Verhältnis von Architektur und Lebensform in Nord- und Westeuropa, München, Berlin 1995

Allison, Ann Hersey, The Bronzes of Pier Jacopo Alari-Bonacolsi Called Antico in Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 89/90, 1993/94, S. 35-310

Alpers, Svetlana, Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, [London 1983], Köln 1985

Alsop, Joseph, The Rare Art Traditions. The history of art collecting and its linked phenomena wherever these have appeared, London 1982

Anderson, Jaynie, Rewriting the history of art patronage, in Renaissance Studies, 10, 1996, S. 129-138

Dies., What Was Ferrarese About Isabella d'Este's Camerino? In Mozzarelli, Cesare / Oresko, Roberto / Ventura, Leandro (a cura di), La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550, Atti del Convegno Londra-Mantova 1992, Roma 1997, S. 337-351

Arasse, Daniel, Frédéric dans son cabinet: le *studiolo* d'Urbino in Ders., Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique, Paris 1997, S. 17-30

Ariès, Philippe, Geschichte der Kindheit, [Paris 1960; dt. 1975], München 1994

Ders., / Duby, Georges, Histoire de la vie privée. De l'Europe féodale à la Renaissance, 2. Tome, Paris 1985

Diess., Histoire de la vie privée. De la Renaissance aux Lumières, 3. Tome, Paris 1986

Assmann, Aleida, Der väterliche Bücherschrank – Über Vergangenheit und Zukunft der Bildung, ZfPäd 50, 2004, S. 5-20

Baecker, Dirk, Die Dekonstruktion der Schachtel: Innen und Außen in der Architektur, in Luhmann, Niklas / Bunsen, Frederik D. / Ders., Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur, Bielefeld 1990, S. 67-104

Bätschmann, Oskar, Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zu kunstgeschichtlicher Hermeneutik, in Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1, Köln 1979, S. 460-484

- Bal, Mieke, *Telling Objects: A narrative Perspective on Collecting*, in Elsner, John / Cardinal, Roger (eds.), *The Cultures of Collecting*, London 1994, S. 96-115
- Ballarin, Alessandro (a cura di), *Il camerino delle pitture di Alfonso I.*, 4 Voll., *Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso I. d'Este. Analisi delle fonti letterarie, restituzione dei programmi, riallestimento del camerino*, Vol. 1, Padova 2002
- Barkan, Leonard, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven, London 1999
- Barthes, Roland, *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt am Main 1988
- Battisti, Eugenio, *Rinascimento e Barocco*, Torino 1960
- Ders., *L'antirinascimento*, Milano 1962
- Baudrillard, Jean, *The System of Collecting*, in Elsner, John / Cardinal, Roger (eds.), *The Cultures of Collecting*, London 1994, S. 7-24
- Bauer, Leonhard / Matis, Herbert, *Geburt der Neuzeit. Vom Feudalsystem zur Marktgeseellschaft*, München 1988
- Baumert Jürgen / Neubrand, Michael (Hrsg.), *PISA 2000 – die Länder der Bundesrepublik im Vergleich*, Opladen 2002
- Baxandall, Michael, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford 1971
- Ders., *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, [Oxford 1972], Frankfurt am Main 1977
- Beck, Herbert / Bol, Peter C. (Hrsg.), *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und Epoche der Aufklärung*, Berlin 1982
- Diess. (Hrsg.), *Natur und Antike in der Renaissance*, Kat., Frankfurt am Main 1985
- Becker, Christoph, *Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution. Sammeln und Ordnen im Zeitalter der Aufklärung*, Egelsbach 1996
- Bedaux, Jan Baptist / Ekkart, Rudi (eds.), *Pride and Joy. Children's Portraits in the Netherlands 1500-1700*, Amsterdam 2000
- Béguin, Sylvie (ed.), *Le studiolo d'Isabelle d'Este*, cat., Paris 1975
- Bellonci, Maria, *Segreti dei Gonzaga*, Milano 1947
- Dies., *Appunti per un ritratto di Isabella d'Este*, in *Civiltà Mantovana*, I, 4, 1966, S. 5-13
- Dies., *Isabella d'Este a cinquecento anni dalla sua nascita* in *Atti del Convegno dell'Accademia Nazionale dei Lincei e dall'Accademia Virgiliana: Mantova e i Gonzaga nella civiltà del Rinascimento*, Mantova 1977, S. 47-56
- Bellosi, Luciano (et al.), *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, 2 Bde., [Torino 1979], Berlin 1987
- Belozerskaya, Marina, *Rethinking the Renaissance. Burgundian Arts across Europe*, Cambridge 2002
- Dies., *Luxury Arts of the Renaissance*, Los Angeles 2005

- Belting, Hans / Dilly, Heinrich / Kemp, Wolfgang / Sauerländer, Willibald / Warnke, Martin, Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1985
- Belting, Hans, Das Werk im Kontext, in Ders./ Dilly, Heinrich / Kemp, Wolfgang / Sauerländer, Willibald / Warnke, Martin, Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1985, S. 223-240
- Benedetti, Stefano, Itinerari di Cebete. Tradizione e ricezione della Tabula in Italia dal XV. al XVIII. secolo, Roma 2001
- Benjamin, Walter, Gesammelte Schriften, Das Passagen-Werk, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Bd. 5.2, Frankfurt am Main 1982
- Benner, Dietrich, Allgemeine Pädagogik. Eine systematisch-problemgeschichtliche Einführung in die Grundstruktur pädagogischen Denkens und Handelns, 4. völlig neu bearbeitete Auflage, Weinheim, München 2001
- Ders. / Brüggem, Friedhelm, Bildsamkeit / Bildung, in Historisches Wörterbuch der Pädagogik, herausgegeben von Ders. / Oelkers, Jürgen, Weinheim, Basel 2004, S.174-215
- Bentini, Jadranka (a cura di), Este a Ferrara, Una corte nel Rinascimento, cat., Cinisello Balsamo 2004
- Bernfeld, Siegfried, Trieb und Tradition im Jugendalter. Kulturpsychologische Studien an Tagebüchern, in Zeitschrift für angewandte Psychologie, 54. Bhf., 1931
- Berns, Jörg Jochen / Rahn, Thomas, Zeremoniell und Ästhetik, in Diess. (Hrsg.), Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Tübingen 1995, S. 650-664
- Bertelli, Sergio / Cardini, Franco / Garbero Zorzi Elvira, Le corti italiane del Rinascimento, Milano 1985
- Berti, Giordano / Vitali, Andrea, La vite e il vino. Carte da gioco e giochi di carta, cat., Roma 2000
- Berti, Luciano, Il Principe dello Studiolo, Firenze 1967, nuova edizione Pistoia 2002
- Bhabha, Homi K., Die Verortung der Kultur, [London 1994], Tübingen 2000
- Bilstein, Johannes, Bilder für die Gestaltung des Menschen, in Neue Sammlung, 32, 1992, S. 110-133
- Ders., Bildungszeit in Bildern, in Ders. / Miller-Kipp, Gisela / Wulf, Christoph (Hrsg.), Transformationen der Zeit, Weinheim 1999, S. 241-275
- Bini, Daniele (a cura di), Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento, Civiltà Mantovana, XXXVI, 112 suppl., 2001
- Ders. (a cura di), Isabella e la cultura del cibo, in Civiltà Mantovana, XXXVI, 112 suppl., 2001, S. 225-233
- Blockmans, Wim, Verwirklichungen und neue Orientierungen in der Sozialgeschichte der Niederlande im Spätmittelalter, in Ehbrecht, Wilfried / Schilling, Heinz (Hrsg.), Niederlande und Nordwestdeutschland. Studien zur Regional- und Stadtgeschichte Nordwestkontinentaleuropas im Mittelalter und in der Neuzeit, Köln, Wien 1983, S. 41-60
- Ders., Maximilian und die burgundische Niederlande, in Schmidt-von Rhein, Georg (Hrsg.), Kaiser Maximilian I. Bewahrer und Reformator, Kat., Ramstein 2002, S. 51-67

- Ders., / Prevenier, Walter, *The Promised Lands. The Low Countries Under Burgundian Rule, 1369-1530*, [Houten 1988], Philadelphia 1999
- Blum, Ilse, *Andrea Mantegna und die Antike*, Leipzig, Strassburg, Zürich 1936
- Blume, Dieter, *Zur Technik des Bronzengusses in der Renaissance*, in Beck, Herbert / Bol, Peter C. (Hrsg.), *Natur und Antike in der Renaissance*, Kat., Frankfurt am Main 1985, S. 18-23
- Ders., *Mythos und Widerspruch. 1. Herkules oder die Ambivalenz des Helden* in Beck, Herbert / Bol, Peter C. (Hrsg.), *Natur und Antike in der Renaissance*, Kat., Frankfurt am Main 1985, S. 131-139
- Boch, Stella von, *Jacob Burckhardts „Die Sammler“. Kommentar und Kritik*, München und Berlin 2004
- Bode, Wilhelm von, *Die italienischen Bronzenstatuetten der Renaissance*, kleine neubearbeitete Ausgabe, Berlin 1922
- Bodei, Remo, *Le forme del bello*, Bologna 1995
- Boehm, Gottfried, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in Gadamer, Hans-Georg / Ders. (Hrsg.), *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaft*, Frankfurt am Main 1978, S. 444-471
- Ders., *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienische Renaissance*, München 1985
- Ders., *Über die Konsistenz ästhetischer Erfahrung*, in *ZfPäd.*, 36, 1990, S. 469-480
- Ders., *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*, in Ders. / Pfothner, Helmut (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 23-40
- Böhme, Günther, *Bildungsgeschichte des frühen Humanismus*, Darmstadt 1984
- Ders., *Bildungsgeschichte des europäischen Humanismus*, Darmstadt 1986
- Ders. / Tenorth, Heinz-Elmar, *Einführung in die historischen Pädagogik*, Darmstadt 1990
- Boesch, Ernst E., *Das Magische und das schöne. Zur Symbolik von Objekten und Handlungen*, Stuttgart, Bad Cannstatt 1983
- Bongiovanni, Giannetto, *Isabella d'Este: Marchesa di Mantova*, Milano 1939
- Bonner, Shirley Harrold, *Margaret of Austria. Her Life and Learning in Europe's High Renaissance*, PhD thesis, University of Pittsburgh 1981
- Borrelli, Michele, *Pädagogik als hermeneutisch-kritische Dialektik*; in Ders. / Ruhloff, Jörg (Hrsg.), *Deutsche Gegenwartspädagogik*, 3 Bde., Bd. 2, Hohengehren 1996, S. 3-15,
- Bourne, Molly, *Renaissance Husbands and Wives as Patrons of Art. The Camerini of Isabella d'Este and Francesco II Gonzaga*, in, Reiss, Sheryl E. / Wilkins, David G. (eds.), *Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, Kirksville 2001, S. 93-123
- Bräunlein, Peter J., *Theatrum Mundi. Zur Geschichte des Sammelns im Zeitalter der Entdeckungen*, in Bott, Gerhard (Hrsg.), *Focus Behaim Globus*, Kat., 2 Bde., Nürnberg 1992, Bd. 1, S. 355-376
- Braunfels, Wolfgang, *Abendländische Klosterbaukunst*, Köln 1969

- Bredenkamp, Horst, Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte [1993] überarbeitete Ausgabe Berlin 2000
- Brieger, Lothar, Die großen Kunstsammler, Berlin 1931
- Broc, Numa, La géographie de la Renaissance 1420-1620, [1980], Paris 1986
- Brotton, Jerry, The Renaissance Bazaar. From the Silk Road to Michelangelo, Oxford 2002
- Brown, Clifford Malcom, New Documents concerning Andrea Mantegna and a Note regarding 'Jeronimus de Conradis pictor', in The Burlington Magazine, 111, 798, 1969, S. 538-543
- Ders., „Comus, Dieu des Fêtes: Allégorie de Mantegna et de Costa pour le Studiolo d'Isabella d'este-Gonzague" in La Revue du Louvre et des Musée de France, XIX, 1969c, S. 31-38
- Ders., „Lo insaciabile desiderio nostro de cose antique': New Documents on Isabella d'Este's Collection of Antiquities in Clough, Cecil (ed.), Cultural Aspects of the Renaissance: Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller, Manchester 1976, S. 324-353
- Ders., The Grotta of Isabella d'Este, in Gazette des Beaux-Arts, 89, 1977, S. 155-171
- Ders., The Grotta of Isabella d'Este, in Gazette des Beaux-Arts, part II, 91, 1978, S. 72-82
- Ders., Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia. Documents for the History of Art and Culture in Renaissance Manta, Geneva 1982
- Ders., La grotta di Isabella d'Este. Un simbolo di continuità dinastica per i duchi di Mantova, Mantova 1985
- Ders., „Fruste et strache nel fabbricare" Isabella d'Este's Apartments in the Corte Vecchia, in Mozzarelli, Cesare / Oresko, Roberto / Ventura, Leandro (a cura di), La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550, Atti del Convegno Londra-Mantova 1992, Roma 1997, S. 295-335
- Ders., A Ferrarese Lady and a Mantuan Marchesa. The Art and Antiquities Collections of Isabella d'Este Gonzaga (1474-1539), in Lawrence, Cinthia (ed.), Women an Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors and Connoisseurs, Pennsylvania 1997, S. 53-71
- Ders., Isabella d'Este Gonzaga' *Augustus and Livia* Cameo and the "Alexander and Olympias" Gems in Vienna and Saint Petersburg, in Ders. (ed.), Engraved Gems: Survival and Revivals, Washington 1997, S. 85-107
- Ders., Isabella d'Este e il mondo Greco-romano, in Bini, Daniele (a cura di), Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento, Civiltà Mantovana, XXXVI, 112 suppl., 2001, S. 109-127
- Ders., Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua. Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este, Roma 2002
- Ders., Isabella d'Este in the Ducal Palace in Mantua. An Overview of her rooms in the Castello di San Giorgio and the Corte Vecchia, Roma 2005
- Bruchet, Max, Marguerite d'Autriche, Duchesse de Savoie, Lille 1927
- Brüning, Jochen, Wissenschaft und Sammlung in Krämer, Sybille / Bredenkamp, Horst (Hrsg.), Bild, Schrift, Zahl, München 2003, S. 87-113

- Brumlik, Micha, „Kultur“ ist das Thema. Pädagogik als kritische Kulturwissenschaft, in *ZfPäd*, 52, 2006, S. 60-68
- Buck, August (Hrsg.), *Erasmus und Europa*, Wiesbaden 1988
- Ders., *Studien zur Humanismus und Renaissance. Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1981-1990*, Wiesbaden 1991
- Bujok, Elke, *Neue Welten in europäischen Sammlungen. Africana und Americana in Kunstkammern bis 1670*, Berlin 2004
- Burckhardt, Jacob, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Das Altarbild, Das Porträt in der Malerei, Die Sammler*, Basel 1898
- Burke, Peter, *The Renaissance*, London 1989
- Ders., *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*, [London 1972], Berlin 1992
- Ders., *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, [London 2001], Berlin 2003
- Ders., *Die europäische Renaissance. Zentren und Peripherien*, [London 1998], München 2005
- Cammaert, G., *De muziek aan het Hof van Margareta van Oostenrijk*, in *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Letteren, Oudheidkunde en Kunst van Mechelen*, 84, 1980, S. 76-95
- Campbell, Lorne, *The Art Market in Southern Netherlands in the Fifteenth Century*, in *The Burlington Magazine*, 118, 1976, S. 188-198
- Ders., *The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1985
- Ders., *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven, London 1990
- Campbell, Stephen J., *Cosmé Tura of Ferrara. Style, Politics and the Renaissance City, 1450-1495*, New Haven, London 1997
- Ders., *Mantegna's Parnassus: Reading, collecting and the studiolo*, in Neher, Gabriele / Sheperd, Rupert (eds.), *Revaluing Renaissance Art*, Aldershot 2000, S. 69-83
- Ders., *Giorgione's „Tempest“, „Studiolo“ Culture, and the Renaissance Lucretius in Renaissance Quarterly*, 56, 2, 2003, S. 299-332
- Ders. (ed.), *Artists at Court. Image-making and Identity 1300-1550*, Chicago 2004
- Ders., *Mantegna's Triumphs: The Cultural Politics of Imitation „all'antica“ at the Court of Mantua, 1490-1530* in Ders. (ed.), *Artists at Court. Image-making and Identity 1300-1550*, Chicago 2004, S. 91-105
- Ders., *The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, New Haven, London 2006
- Ders. / Milner, Stephen J. (eds.), *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City*, Cambridge 2004
- Canuti, Fiorenzo, *Il Perugino*, 2 Voll. Siena 1931

- Capenberghs, Joris, Margaret of Austria, the *Hof van Savoyen* and the New World, in Eichberger, Dagmar (ed.), *Women of Distinction. Margaret of York, Margaret of Austria*, cat., Leuven 2005, S. 297-309
- Capilupi, Giuliano, Isabella d'Este e il suo epistolario, in *Civiltà Mantovana*, I., 3, 1966, S. 9-14
- Cardini, Franco, „...un bellissimo ordine di servire“ in Bertelli, Sergio / Cardini, Franco / Garbero Zorzi Elvira, *Le corti italiane del Rinascimento*, Milano 1985, S. 77-125
- Carpino, Alexandra, Margaret of Austria's Funerary Complex at Brou. Coniugal Love, Political Ambition, or Personal Glory, in Lawrence, Cynthia (ed.), *Women and Art in Early Modern Europe: Patrons, Collectors and Connoisseurs*, Pennsylvania, 1997, S. 37-52
- Castelfranchi Vegas, Liana, *Italia e Francia nella pittura del Quattrocento*, Milano 1983
- Castelli, Patrizia, *L'estetica del Rinascimento*, Bologna 2005
- Castelnuovo, Enrico / Ginzburg, Carlo, *Zentrum und Peripherie*, in Bellosi, Luciano (et al.), *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, 2 Bde., [Torino 1979], Berlin 1987, Bd. 1, S. 21-91
- Celenza, Christopher S., *From Center to Periphery in Florentine Intellectual Field: Orthodoxy Reconsidered*, in Ders. / Milner, Stephen J. (eds.), *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City*, Cambridge 2004, S. 273-293
- Celestini, Federico / Mitterbauer, Helga, *Einleitung*, in Diess. (Hrsg.), *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*, Tübingen 2003, S. 11-17
- Celestini, Federico, *Um-Deutungen. Transfer als Kontextwechsel mehrfach kodierbarer kultureller Elemente*, in Ders. / Mitterbauer, Helga (Hrsg.) *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*, Tübingen 2003, S. 37-50
- Cerboni Baiardi, Giorgio / Chittolini, Giorgio / Floriani, Piero (a cura di), *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, 3 Voll., Roma 1986
- Ceriana, Matteo (a cura di), *Este a Ferrara. Il camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, cat., Cinisello Balsamo 2004
- Chambers, David / Martineau, Jane (eds.), *Splendours of the Gonzaga*, cat., Cinisello Balsamo 1981
- Chambers, David / Martineau, Jane / Signorini, Rodolfo, *Mantegna and the Men of Letters*, in Martineau, Jane (ed.), *Andrea Mantegna*, cat., London 1992, S. 8-30
- Chastel, André, *Die Kunst Italiens*, 2. Bde., Darmstadt 1961
- Ders., *Der Mythos der Renaissance 1420-1520*, Genf 1969
- Cheles, Luciano, *The Studiolo of Urbino. An Iconographic Investigation*, Wiesbaden 1986
- Ders., „Topoi“ e „serio ludere“ nello studiolo di Urbino, in Cerboni Baiardi, Giorgio / Chittolini, Giorgio / Floriani, Piero (a cura di), *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, 3 Voll., Roma 1986, Vol. 2, S. 269-286
- Chiappini, Luciano, *Eleonora d'Aragona prima Duchessa di Ferrara*, Rovigo 1956

Christiansen, Keith, The Studiolo and Late Themes in Martineau, Jane (ed.), Mantegna, cat., London 1992, S. 418-426

Cieri Via, Claudia, Lo studiolo di Isabella d'Este a Mantova, in Dies., L'antico fra mito e allegoria. Il tema dell'amore nella cultura di immagini fra '400 e '500, Roma 1986, S. 188-198

Dies., Il tema degli studioli nell'interpretazione del Rinascimento, in Hempfer, Klaus W. (Hrsg.), Renaissance: Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen; Literatur, Philosophie, bildende Kunst, Stuttgart 1993, S. 177-183

Dies., I camerini di Isabella. Uno spazio culturale esemplare, in Il Codice Stivini. Inventario della collezione di Isabella d'Este nello Studiolo e nella Grotta di Corte Vecchia in Palazzo Ducale a Mantova con Commentario, a cura di Daniela Ferrari, Modena 1995, S. 35-43

Dies., I camerini di Isabella. Uno spazio culturale esemplare, in Civiltà Mantovana, XXXVI, 112 suppl., 2001, S. 53-83

Dies., L'arte delle metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento, Roma 2003

Classen, Constance / Howes, David, The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts, in Edwards, Elizabeth / Gosden, Chris / Phillips, Ruth B. (eds.), Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture, Oxford, New York 2006, S. 199-222

Coniglio, Giuseppe, I Gonzaga, Milano 1967

Contadini, Anna, Middle-Eastern Objects, in Ajmar-Wollheim, Marta / Dennis, Flora (eds.), At Home in Renaissance Italy, London 2006, S. 308-321

Corradini, Elena, Medallion Portraits of the Este: *effigies ad vivum expressae*, in Mann, Nicholas / Syson, Luke (eds.), The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance, London 1988, S. 22-39

Creighton, E. Gilbert, What Did the Renaissance Patron Buy? in Renaissance Quarterly, 51, 2, 1998, S. 392-450

Crum, Roger J., Controlling Women or Women Controlled? Suggestions for Gender Roles and Visual Culture in the Italian Renaissance Palace, in Reiss, Sheryl E. / Wilkins, David G. (eds.), Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy, Kirksville 2001, S. 37-50

Curtius, Andreas, Die Hauskapelle als architektonischer Rahmen der privaten Andacht, in Großmann, Ulrich G. (Hrsg.), Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, Kat., Nürnberg 2000, S. 34-48

DaCosta Kaufmann, Thomas: Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450-1800, [London 1995], Köln 1998

DaCosta Kaufmann, Thomas, Epilogue. Acculturation, Transformation, Cultural Difference and Diffusion? Assessing the Assimilation of the Renaissance, in De Jonge, Krista / Ottenheim, Konrad (eds.), Unity and Discontinuity. Architectural Relations Between the Southern and Northern Low Countries 1530-1700, Turnhout 2007, S. 339-349

- Danner, Helmut, Überlegungen zu einer ‚sinn‘-orientierten Pädagogik, in Langeveld, Martinus J. / Danner, Helmut: Methodologie und ‚Sinn‘-Orientierung in der Pädagogik, München, Basel 1981, S. 107-160
- Daston, Lorraine, Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft, in Grote, Andreas (Hrsg.), *Macrocosmos in microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen 1994, S. 35-59
- Daston, Lorraine / Park, Katharine, *Wunder und die Ordnung der Natur 1150-1750*, [1998], Frankfurt am Main 2002
- Davis, Natalie Zemon, *Boundaries and the Sense of the Self in Sixteenth Century-France*, in Heller, Thomas C. / Sosna, Morton / Wellbery David E. (eds.), *Reconstructing Individualism. Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, Stanford, 1986, S. 53-63
- De Benedictis, Cristina, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze 1991, edizione riveduta Milano 1998
- De Boom, Ghislaine: *Marguerite d'Autriche*, Bruxelles 1946
- De Canditto, A-E., *Jacob de Barbari et Albert Durer*, Bruxelles 1881
- De Jonge, Krista, Hofordnungen als Quelle der Residenzforschung? Adelige und herzogliche Residenzen in den südlichen Niederlanden in der Burgunderzeit, in Kruse, Holger / Paravicini, Werner (Hrsg.), *Höfe und Hofordnungen 1200-1600*, 5. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Sigmaringen 1999, S. 175-220
- Debae, Marguerite, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche, duchesse de Savoie*, in Paravicini, Agostino Bagliani, *Les manuscrits enlumines des Comtes et Ducs de Savoie*, Torino 1991, S. 147-170
- Dies., *La Bibliothèque de Marguerite d'Autriche. Essai de reconstitution d'après l'inventaire de 1523-1524*, Louvain, Paris 1995
- Della Corte, Francesco, *Le Bucoliche di Virgilio*, Verona 1985
- Dewey, John, *Kunst als Erfahrung*, [London 1934, dt. 1980], Frankfurt am Main 1988
- Di Lorenzo, Andrea / Mottola Molfino, Alessandra (a cura di), *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, cat., 2 Voll., Milano 1991
- Distelberger, Rudolf, *Die Kunst des Steinschnitts. Prunkgefäße, Kameen und Commessi aus der Kunstkammer*, Kat., Milano 2002
- Donato, Maria Monica, *Gli eroi romani tra storia ed *exemplum*. I primi cicli umanistici di uomini famosi*, in Settis, Salvatore, *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 Voll., Torino 1985, Vol. 2, S. 97-152
- Dittrich, Sigrid / Dittrich, Lothar, *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts*, Petersberg 2004
- Duncker, Ludwig, *Die Kultur des Sammelns und ihre pädagogische Bedeutung*, in *Neue Sammlung*, 30, 1990, S. 449-465
- Durantini, Mary Frances, *The Child in the Seventeenth-Century Dutch Painting*, Ann Arbor 1983

Duverger, Jozef, Margareta van Oostenrijk (1480-1530) en de italiaanse Renaissance, in *Relations artistiques entre le Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger*, Brüssel, Rom 1980 S. 127-142

Eco, Umberto, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano 1987

Ders. / Sebeok, Thomas (a cura di), *Il segno dei tre*. Holmes, Dupin, Peirce, [Bloomington 1983], Milano 1983

Edwards, Elizabeth / Gosden, Chris / Phillips, Ruth B. (eds.), *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*, Oxford, New York 2006

Eichberger, Dagmar, Margaret of Austria's portrait collection: female patronage in the light of dynastic ambitions and artistic quality, in *Renaissance Studies*, 10, 2, 1996, S. 259-279

Dies., *Naturalia and artefacta: Dürer's nature drawings and early collecting*, in Dies. / Zika, Charles (eds.) *Dürer and his culture*, Cambridge 1998, S. 13-37

Dies., *Leben mit Kunst – Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout 2002

Dies., *Habsburg und das kulturelle Erbe Burgunds*, in Borchert, Till-Holger (Hrsg.), *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530*, Kat., Stuttgart 2002, S. 185-195

Dies., *A Noble Residence for a Female Regent: Margaret of Austria and the 'Court of Savoy' in Mechelen*, in Hills, Helen (ed.), *Architecture and the Politics of Gender in Early Modern Europe*, Aldershot 2003, S. 25-46

Dies., *A Cultural Centre in the Southern Netherlands. The Court of Archduchess Margaret of Austria (1480-530) in Mechelen*, in Gosamn, Martin / MacDonald, Alasdair / Vanderjagt, Arjo (eds.), *Princes and Princely Culture 1450-1650*, 2 Bde., Leiden, Boston 2005, Bd. 1, S. 239-258

Dies. (ed.), *Women of Distinction. Margaret of York, Margaret of Austria*, cat., Leuven 2005

Dies. / Beaven, Lisa, *Family Members and Political Allies: the Portrait Gallery of Margaret of Austria in The Art Bulletin*, LXXVII, 1995, S. 225-261

Ekserdjian, David, *Correggio*, New Haven, London 1997

Elias, Norbert, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1997

Elsner, John / Cardinal, Roger (eds.), *The Cultures of Collecting*, London 1994

Espagne, Michel / Greiling, Werner, *Einleitung in Diess.* (Hrsg.), *Frankreichfreunde. Mittler des französisch-deutschen Kulturtransfers (1750-1850)*, Leipzig 1996

Even, Yael, Daphne (Without Apollo) Reconsidered: Some Disregarded Images of Sexual Pursuit in Italian Renaissance and Baroque Art, in *Studies of Iconography* 18, 1997, S. 143-159

Fatke, Reinhard, *Bildung über die Lebenszeit. Einführung in den Thementeil*, in *ZfPäd*, 50, 2004, S. 1-

- Ders. / Flitner, Andreas, Was Kinder sammeln. Beobachtungen und Überlegungen aus pädagogischer Sicht, in *Neue Sammlung*, 23, 1983, S. 600-611
- Felfe, Robert / Lozar, Angelika (Hrsg.), *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, Berlin 2006
- Fenlon, Iain, Music and Learning in Isabella d'Este's Studioli, in Mozzarelli, Cesare / Oresko, Roberto / Ventura, Leandro (a cura di), *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550*, Atti del Convegno Londra-Mantova 1992, Roma 1997, S. 353-365
- Ferino-Padgen, Sylvia (Hrsg.), *La prima donna del mondo. Isabella d'Este Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, Kat., Wien 1994
- Ferrari, Federico, *Lo spazio critico. Note per una decostruzione dell'istituzione museale*, Roma 2004
- Ferrari, Simone, Jacopo de'Barbari. Un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer, Milano 2006
- Findlen, Paula, The Museum: its classical etymology and Renaissance genealogy, in *Journal of the History of Collection*, 1, 1989, S. 59-78
- Dies., *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley, Los Angeles 1994
- Dies., Die Zeit vor dem Laboratorium: Die Museen und der Bereich der Wissenschaft, in Grote, Andreas (Hrsg.), *Macrocosmos in microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen 1994, S. 191-207
- Dies., Mundus: Kabinette, Sammeln und Naturphilosophie. Ein Palast für den Stein der Weisen, in Fučíková, Eliška u.a. (Hrsg.), *Rudolf II. und Prag. Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas*, Kat., Prag, London, Milano 1997, S. 209-219
- Dies., Possessing the Past: The Material World of the Italian Renaissance in *The America Historical Review*, 103, 1, 1998, S. 83-114
- Fletcher, J. M., The Paintings in the studiolo of Isabella d'Este at Mantua by Egon Verheyen in *Burlington Magazine*, 118, 1976, S. 426-427
- Fletcher, Jennifer, Isabella d'Este, Patron and Collector, in Chambers, David / Martineau, Jane (eds.), *Splendours of the Gonzaga*, cat., Cinisello Balsamo 1981, S. 51-64
- Dies., Isabella d'Este, mecenate e collezionista, in Lucco, Mauro (a cura di), *Mantegna a Mantova 1460-1506*, cat., Milano 2006, S. 27-35
- Folie, Jacqueline, Un tableau mythologique de Gossaert dans les collections de Marguerite d'Autriche, *Extrait du Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, III, 1960, S. 195-201
- Folin, Marco, Studioli, vie coperte, gallerie: genealogia di uno spazio del potere, in Ceriana, Matteo (a cura di), *Este a Ferrara. Il camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, cat., Cinisello Balsamo 2004, S. 97-109
- Forster, Kurt W. / Locher, Huber (Hrsg.), *Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, Berlin 1999

- Foucault, Michel, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, [Paris 1966], Frankfurt am Main 1974
- Ders., Sexualität und Wahrheit, Die Sorge um sich, Bd. 3, [Paris 1984], Frankfurt am Main 1986
- Franceschini, Adriano, Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche, 3 Voll., Ferrara 1997
- Franchini, Dario (et al.), La scienza a corte. Collezionismo eclettico natura e immagine a Mantova fra Rinascimento e Manierismo, Roma, 1979
- Ders., Le scienze della natura a Mantova dal Rinascimento all'ottocento, in *Civiltà Mantovana*, XXX., 101, 1995, S. 19-35
- Franke, Birgit, Bilder in Frauenräumen und Bilder von Frauenräumen: Imaginationen und Wirklichkeit, in Hirschbiegel, Jan / Paravicini, Werner (Hrsg.), *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, 6. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen Dresden 1998, Stuttgart 2000, S. 115-131
- Freigang, Christian / Schmitt, Jean-Claude (Hrsg.), *Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter*, Berlin 2005
- Frenken, Ralph, *Kindheit und Autobiographie vom 14. bis 17. Jahrhundert. Psychohistorische Rekonstruktionen*, 2. Bde., Kiel 1999
- Friedländer, Max J., *Die Alte niederländische Malerei. Jan Gossaert und Bernart van Orley*, Bd. VIII, Berlin 1930
- Frosien-Leinz, Heike, Antikisches Gebrauchsgerät – Weisheit und Magie in den Öllampen Riccios, in Beck, Herbert / Bol, Peter C., *Natur und Antike in der Renaissance*, Frankfurt am Main 1985, S. 226-257
- Dies., *Das Studiolo und seine Ausstattung*, in Beck, Herbert / Bol, Peter C. (Hrsg.), *Natur und Antike in der Renaissance*, Frankfurt am Main 1985, Kat., S. 258-281
- Früchtl, Josef / Zimmermann, Jörg (Hrsg.), *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens*, Frankfurt am Main 2001
- Fumerton, Patricia, *Cultural Aesthetics: Renaissance Literature and the Practice of Social Ornament*, Chicago, London 1991
- Fusco, Laurie / Corti, Gino, *Lorenzo de' Medici, collector and antiquarian*, Cambridge 2006
- Garin, Eugenio, *L'educazione umanistica in Italia*, Bari 1949
- Ders., *Geschichte und Dokumente der abendländischen Pädagogik*, 3 Bde., [Bari 1957], Reinbek 1966
- Gelfland, Laura D., Margaret of Austria and the encoding of Power in Patronage: The Funerary Foundation in Brou, in Levy, Allison (ed.), *Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe*, Hampshire 2003, S. 145-159

- Gennep, Arnold van, Übergangsriten, [Paris 1909], Frankfurt am Main, New York 1986
- Gerola, Giuseppe, Trasmigrazioni e vicende dei Camerini di Isabella d'Este. Estratto dagli „Atti e Memorie“, Nuova serie, Vol. XXI., Mantova 1930
- Gilbert, Creighton E., What did the Renaissance Patron Buy? In *Renaissance Quarterly*, 51, 2, 1998, S. 392-450
- Gil, Christiane, Isabelle d'Este. Une éblouissante et tumultueuse princesse de la Renaissance, Paris 2002
- Ginzburg, Carlo, Spie. Radici di un paradigma indiziario, in Eco, Umberto / Sebeok, Thomas (a cura di), *Il segno dei tre: Holmes, Dupin, Peirce*, [Bloomington 1983], Milano 1983, S. 95-136
- Ders., *Spurensicherungen. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin 1995
- Glück, Gustav, Kinderbildnisse aus der Sammlung Margarete von Österreich, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchstens Kaiserhauses*, 25, 1905, S.227-237
- Goldthwaite, Richard, The Empire of Things: Consumer Demand in Renaissance Italy, in Kent, Francis W. / Simons, Patricia (eds.), *Patronage, Art, and Society in Renaissance Italy*, Oxford 1987, S. 153-175
- Ders., *Wealth and Demand for Art in Italy 1300-1600*, Baltimore, London 1993
- Gombrich, Ernst H., An Interpretation of Mantegna's ‚Parnassus‘, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVI, 1963, S. 196-198
- Ders., The Style *all'antica*: Imitation and Assimilation, in Ders., *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1966, S. 122-128
- Goodman, Nelson, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, [Indianapolis 1968], Frankfurt am Main 1995
- Gosman, Martin / MacDonald Alasdair / Vanderjagt, Arjo (eds.), *Princes and Princely Culture 1450-1650*, 2 vol., Leiden, Boston 2005
- Gould, Cecil, *The Paintings of Correggio*, London 1976
- Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago 1980
- Ders., *Marvellous Possessions. The Wonder of the New World*, Chicago 1991
- Ders., Resonance and Wonder, in Karp, Ivan / Lavine, Steven D. (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington 1991, S. 42-56
- Gregori, Mina (a cura di), *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, Milano 1989
- Grote, Andreas (Hrsg.), *Macrocosmos in microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen 1994
- Gruschka, Andreas, *Bestimmte Unbestimmtheit. Chardins pädagogische Lektionen. Eine Entdeckungsreise durch die Bildwelten des Jean-Baptiste Siméon Chardin und seiner Zeit*, Wetzlar 1999
- Ders., *Entdeckt aber nicht erobert. Paolo Veronese malt Kinder und Jugendliche. Eine Entdeckungsreise durch die Bildwelt Veronese und seiner Zeit*, Wetzlar 2003

- Ders., *Der heitere Ernst der Erziehung. Jan Steen malt Kinder und Erwachsene als Erzieher und Erzogene. Eine Entdeckungsreise durch die Bilderwelten Jan Steens und seiner Zeit*, Wetzlar 2005
- Guidoni, Enrico, *Tra incredulità e devozione. La religiosità di Pietro Perugino*, in Teza, Laura (a cura di), *Pietro Vannucci il Perugino*, Atti del Convegno Internazionale di studio, Perugia 2000, S. 441-448
- Gundersheimer, Werner L., *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: The 'De triumphis religionis' of Giovanni Sabadino degli Arienti*, Geneva 1972
- Ders., *Women, Learning, and Power: Eleonora of Aragon and the Court of Ferrara*, in Labalme, Patricia H. (ed.), *Beyond Their Sex. Learned Women of the European Past*, New York, London 1980, S. 43-65
- Guthmüller, Bodo, *Ovidio metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachliche Dichtung in der italienische Renaissance*, Boppard am Rhein 1981
- Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied 1962
- Habermas, Tilmann, *Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung*, Berlin, New York 1996
- Hahn, Peter-Michael, *Das Residenzschloss der Frühen Neuzeit. Dynastisches Monument und Instrument fürstlicher Herrschaft*, in Paravicini, Werner (Hrsg.), *Das Gehäuse der Macht. Der Raum der Herrschaft im interkulturellen Vergleich Antike, Mittelalter, Frühe Neuzeit*, Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Sonderheft 7, Kiel 2005, S. 55-74
- Hall, Stuart, *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, London 1997
- Haskell, Francis / Penny, Nicholas, *Taste and Antiquity. The Lure of the Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven, London 1981
- Hatfield, Rab, *Some Unknown Descriptions of the Medici Palace in 1459*, in *The Art Bulletin*, LII, 1970, S. 232-249
- Heesen, Anke te, *Der Weltkasten. Die Geschichte einer Bildenzyklopädie aus dem 18. Jahrhundert*, Göttingen 1997
- Dies. / Spary, E. C. (Hrsg.), *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen 2001
- Heiderich, Rolf, *Bildung heute. Wege aus der Katastrophe*, München 2002
- Heikamp, Detlef, *Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 26, 1963, S. 193-268
- Heinig, Paul-Joachim, *Maximilian und die Frauen. In den Fängen dynastischer Politik*, in Schmidt-von Rhein, Georg (Hrsg.), *Kaiser Maximilian I. Bewahrer und Reformator*, Kat., Ramstein 2002, S. 69-81
- Hellekamps, Stephanie (Hrsg.), *Ästhetik und Bildung. Das Selbst im Medium von Musik, Bildender Kunst, Literatur und Fotografie*, Weinheim 1988

- Herklotz, Ingo, Neue Literatur zur Sammlungsgeschichte, in *Kunstchronik*, 47, 3, 1994, S. 117-135
- Herrlitz, Hans-Georg / Rittelmeyer, Christian (Hrsg.), *Exakte Phantasie. Pädagogische Erkundungen bildender Wirkungen in Kunst und Kultur*, Weinheim, München 1993
- Herzog, Sadja J., *Jan Gossaert called Mabuse (ca. 1478-1532). A Study of his Chronology with a Catalogue of his Works*, Ann Arbor 1994
- Heydenreich, Ludwig H., Federico da Montefeltro as a Building Patron. Some Remarks on the Ducal Palace of Urbino in Ders. (Hrsg.), *Studies in Renaissance & Baroque Art presented to Anthony Blunt*, London 1967, S. 1-6
- Hills, Helen (ed.), *Architecture and the Politics of Gender in Early Modern Europe*, Aldershot 2003
- Hirdt, Willi, Gian Giorgios Trissinos Porträt der Isabella d'Este. Ein Beitrag zur Lukian-Rezeption in Italien, Heidelberg 1981
- Hirschbiegel, Jan / Paravicini, Werner (Hrsg.), *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, 6. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen Dresden 1998, Stuttgart 2000
- Hirschfeld, Peter, *Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, München 1968
- Holländer, Hans, *Kunstkammerspiele*, in Seipel, Wilfried (Hrsg.), *Spielwelten der Kunst. Kunstkammerspiele*, Kat, Wien, Milano 1998, S. 13-23
- Ders., *Über Schachfiguren und Schachbretter*, in Seipel, Wilfried (Hrsg.), *Spielwelten der Kunst. Kunstkammerspiele*, Kat, Wien, Milano 1998, S. 25-33
- Holländer, Barbara, *Brettsteine und Spielbretter*, in Seipel, Wilfried (Hrsg.), *Spielwelten der Kunst. Kunstkammerspiele*, Kat, Wien, Milano 1998, S. 35-41
- Holst, Niels von, *Creators, Collectors and Connoisseurs. The anatomy of artistic taste from antiquity to the present day*, London 1967
- Hooper-Greenhill, Eilean, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London, New York 1992
- Dies., *The Power of Museum Pedagogy*, in Genoways, Hugh H. (Hrsg.), *Museum Philosophy for the Twenty-first Century*, Lanham 2006, S. 235-245
- Hope, Charles, *Artists, Patrons, and Advisers in the Italian Renaissance*, in Lytle, Guy Fitch / Orgel, Stephen (eds.), *Patronage in the Renaissance*, Princeton 1981, S. 293-343
- Ders., *Federico II Gonzaga as a Patron of Painting*, in Chambers, David / Martineau, Jane (eds.), *Splendours of the Gonzaga*, cat., London 1982, S. 73-75
- Ders., *Altarpieces and the Requirements of Patrons*, in Verdon, Timothy / Henderson, John, *Christianity and the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, Syracuse 1990, S. 535-571
- Ders., *I Camerini d'alabastro: la collocazione e la decorazione pittorica*, in Ceriana, Matteo (a cura di), *Este a Ferrara. Il camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, cat., Cinisello Balsamo 2004, S. 83-95

Ders., *Cacce e bacchanali nei Camerini d'Este*, in Bentini, Jadranka (a cura di), *Este a Ferrara, Una corte nel Rinascimento*, cat., Cinisello Balsamo 2004, S. 169-172

Hoppe, Brigitte, *Kunstkammern der Spätrenaissance zwischen Kuriosität und Wissenschaft*, in Grote, Andreas (Hrsg.), *Macrocosmos in microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen 1994, S. 243-263

Hoppe, Stephan, *Die funktionale und räumliche Struktur des frühen Schlossbau in Mitteldeutschland 1470-1570*, Köln 1996

Ders., *Bauliche Gestalten und Lage von Frauenwohnräumen in deutschen Residenzschlössern des späten 15. und 16. Jahrhunderts* in Hirschbiegel, Jan / Paravicini, Werner (Hrsg.), *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, 6. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Stuttgart 2000, S. 151-174

Huber-Rebenich, Gerlinde / Lütkemeyer, Sabine / Walter, Hermann, *Ikographisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovids. Die textbegleitende Druckgraphik*, 2 Bde., Berlin 2004

Huizinga, Johan, *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*, [1941], Stuttgart 1975

Humboldt, Wilhelm von, *Theorie der Bildung des Menschen. Bruchstück (1793)*, in *Gesammelte Schriften, Werke in fünf Bänden*, Bd. 1, Stuttgart 1980

Imesch, Kornelia, *Misogynie im literarischen und architekturtheoretischen Werk Leon Battista Alberti*, in Forster, Kurt W. / Locher, Hubert (Hrsg.), *Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, Berlin 1999, S. 233-273

Iotti, Roberta, *Dame Madame e Madonna. Le ricchezze e le eleganze di corte negli inventari di alcune tra le più celebri principesse italiane del Rinascimento*, in *Il Codice Stivini. Inventario della collezione di Isabella d'Este nello Studiolo e nella Grotta di Corte Vecchia in Palazzo Ducale a Mantova con Commentario*, a cura di Daniela Ferrari, Modena 1995, S. 7-11

Dies., „Phenice unica, virtuosa e pia“. *La corrispondenza culturale di Isabella*, in Bini, Daniele (a cura di), *Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento*, *Civiltà Mantovana*, XXXVI, 112 suppl., 2001, S. 167-183

Dies. / Ventura, Leandro, *Isabella d'Este alla corte di Mantova*, Modena 1993

Janitschek, Hubert, *Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst. Vier Vorträge*, Stuttgart 1879

Jardine, Lisa, *Wordly Goods. A New History of the Renaissance*, London 1996

Dies. / Brotton, Jerry, *Global Interests. Renaissance Art between East and West*, London 2000

Jenni, Ulrike, *Von mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit*, in Legner, Anton (Hrsg.), *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburger*, 4 Bde., Köln 1978, Bd. 3, S. 139-150

- Jones, Richard, „What Venus did with Mars”: Battista Fiera and Mantegna’s Parnassus, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLIV, 1981, S. 193-198
- Joost-Gaugier, Christiane L., *Raphael’s Stanza della Segnatura. Meaning and Invention*, Cambridge 2002
- Jordan, Constance, *Renaissance Feminism. Literary Texts and Political Models*, Ithaca, London 1990
- Jürs, Britta (Hrsg.), *Sammeln nur um zu besitzen. Berühmte Kunstsammlerinnen von Isabella d’Este bis Peggy Guggenheim*, Berlin 2000
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe in 12 Bde., herausgegeben von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1974
- Kaufmann, Georg, *Zum Verhältnis von Bild und Text in der Renaissance*, Opladen 1980
- Kavaler, Ethan Matt, Margaret of Austria, Ornament, and the Court Style of Brou, in Campbell, Stephen (ed.), *Artists at Court. Image-making and Identity 1300-1550*, Chicago 2004, S. 124-137
- Keck, Rudolf W., Die Entdeckung des Bildes durch die Pädagogik. Oder: Pädagogikgeschichte als Bildgeschichte, in Kanz, Heinrich (Hrsg.), *Bildungsgeschichte als Sozialgeschichte. Festschrift zum 60. Geburtstag von Franz Pöggeler*, Frankfurt am Main, Bern, New York 1986, S. 81-124
- Ders., Die Entdeckung des Bildes in der erziehungshistorischen Forschung, in Rittelmeyer, Christoph / Wiersing, Erhard (Hrsg.), *Bild und Bildung. Ikonologische Interpretationen vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung*, Wiesbaden 1991, S. 23-51
- Kemp, Wolfgang, Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetischer Ansatz, in Belting, Hans / Dilly, Heinrich / Kemp, Wolfgang / Sauerländer, Willibald / Warnke, Martin, *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1985, S. 203-221
- Ders., Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in *Texte zur Kunst*, 2, 2, 1991, S. 89-101
- Kenny, Neil, The metaphorical collecting of curiosities in early modern France and Germany, in Ewans, R. J. W. / Marr, Alexander (eds.), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Aldershot 2006, S. 43-62
- Kent, Dale, *Cosimo de’ Medici and the Florentine Renaissance. The Patron’s oeuvre*, New Haven, London 2000
- Kern, Andrea, *Schöne Lust: Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*, Frankfurt am Main 2000
- King, Catherine, Medieval and Renaissance Matrons, Italian-Style, in *Renaissance Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 55, 1992, S. 372-393
- Dies., *Renaissance Women Patrons. Wives and Widows in Italy c. 1300-1550*, Manchester, New York 1998
- King, Margaret L., Book-Lined Cells: Women and Humanism in the Early Italian Renaissance in Labalme Patricia H. (ed.), *Beyond Their Sex. Learned Women of the European Past*, New York, London 1980, S. 66-90

- Dies., *Women of the Renaissance*, Chicago 1991
- Kintzinger, Martin, *Lehrplan und Lebenslauf. Der gebildete Bürger im Mittelalter*, in Keck, Rudolf W. / Wiersing, Erhard (Hrsg.), *Vormoderne Lebensläufe – erziehungshistorisch betrachtet*, Köln, Weimar, Wien 1994, S. 219-242
- Ders., *Wissen wird Macht. Bildung im Mittelalter*, Ostfildern 2003
- Klinger, Linda Aleci, *Images of Identity: Italian Portrait Collections of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in Mann, Nicholas / Syson, Luke (eds.), *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, London 1988, S. 67-79
- Klotz, Heinrich, *Der Stil des Neuen. Die europäische Renaissance*, Stuttgart 1997
- Koch, Linda A., *Michelangelo's Bacchus and the art of self-formation*, in *Art History*, 29, 3, 2006, S. 345-386
- König, Josef, *Die Natur der ästhetischen Wirkung*, in *Vorträge und Aufsätze*, herausgegeben von Günther Patzig, Freiburg, München 1978, S. 256-337
- Kötzsche, Dietrich (Hrsg.), *Der Quedlinburger Schatz wieder vereint*, Kat., Berlin 1992
- Kolsky, Stephen, *Images of Isabella d'Este in Italian Studies* 39, 1984, S. 47-62
- Ders., *An Unnoticed Description of Isabella d'Este's Grotta* in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LII, 1989, S. 232-235
- Ders., *Mario Equicola. The real courtier*, Geneva 1991
- Koortbojian, Michael / Webb, Ruth, *Isabella d'Este's Philostratos*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LVI, 1993, S. 260-267
- Koreny, Fritz (Hrsg.), *Spielkarten: ihre Kunst und Geschichte in Mitteleuropa*, Kat., Wien 1974
- Kristeller, Paul, *Andrea Mantegna*, Berlin, Leipzig 1902
- Kristeller, Paul Oskar, *Humanismus und Renaissance*, 2 Bde., München 1976
- Kruse, Holger / Paravicini, Werner (Hrsg.), *Höfe und Hofordnungen 1200-1600*, 5. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Sigmaringen 1999
- Kruse, Lenelis, *Privatheit als Problem und Gegenstand der Psychologie*, Bern 1980
- Kühnast, Kerstin, *Studien zum Studiolo zu Urbino*, Diss., Köln 1987
- Küppers-Braun, Ute, *Dynastisches Handeln von Frauen in der Frühen Neuzeit*, in *Zeitschrift für historische Forschung*, *Dynastie und Herrschaftssicherung in der Frühen Neuzeit. Geschlechter und Geschlecht*, 28. Bhf., 2002, S. 221-238
- Kugler, Hartmut, *Kind im Mittelalter*, in Liebau, Eckart / Unterdörfer, Michaela / Winzen, Matthias (Hrsg.), *Vergiß den Ball nicht und spiel' weiter. Das Bild des Kindes in der zeitgenössischen Kunst und Wissenschaft*, Kat., Köln 1999, S. 50-55
- Labalme, Patricia H. (ed.), *Beyond Their Sex. Learned Women of the European Past*, New York, London 1980

- Ladner, Gerhard, Die Anfänge des Kryptoporträts, in Deuchler, Florens / Flury-Lemberg, Mechthild / Otavsky, Karel (Hrsg.), Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag, Bern 1983, S. 78-97
- Lange, Konrad, Der schlafende Amor des Michelangelo, Leipzig 1898
- Langeveld, Martinus J., Das Ding in der Welt des Kindes, in ZfPäd, 1, 1955, S. 69-83
- Langmuir, Erika, Imagining Childhood, New Haven, London 2006
- Lauts, Jan, Isabella d'Este. Fürstin der Renaissance 1474-1539, Hamburg 1952
- Ders. / Herzner, Irmlind Luise, Federico da Montefeltro Herzog von Urbino: Kriegsherr, Friedensfürst und Förderer der Künste, München, Berlin 2001
- Lawrence, Cynthia (ed.), Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors and Connoisseurs, Pennsylvania 1997
- Lazzaro, Claudia, The Italian Renaissance Garden. From the Conventions of Planting, design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy, New Haven, London 1990
- Lee, Rensselaer W., Ut pictura poesis: The umanistic Theory of Painting, in The Art Bulletin, XXII, 4, 1940, S. 197-269
- Lefébure, Amaury, Les petits bronzes, in Delumeau, Jean / Lightbown, Roland, La Renaissance, Paris 1966, S. 145-149
- Lefebvre, Henri, La production de l'espace, [Paris 1974], Paris 2000
- Leiste, Susanne, Studien zur Darstellung des Kindes und der Kindheit in der bildenden Kunst des ausgehenden Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Diss., Erlangen-Nürnberg 1985
- Lentes, Thomas, Soweit das Auge reicht. Sehsituationen im Spätmittelalter, in Welzel, Barbara / Ders. / Schlie, Heike (Hrsg.), Das „Goldene Wunder“ in der Petrikirche. Bildgebrauch und Bildproduktion im Mittelalter, Bielefeld 2004
- Lenzen, Dieter, Mythos, Metapher, Simulation. Zu den Aussichten Systematischer Pädagogik in der Postmoderne, in ZfPäd, 33, 1987, S. 41-60
- Ders. (Hrsg.), Kunst und Pädagogik: Erziehungswissenschaft auf dem Weg zur Ästhetik? Darmstadt 1990
- Ders., Heiliges Kind oder Kreatur? Anmerkungen zum Kinderbild bei Otto Dix, in Herrlitz, Hans-Georg / Rittelmeyer, Christian (Hrsg.), Exakte Phantasie. Pädagogische Erkundungen bildender Wirkungen in Kunst und Kultur, Weinheim, München 1993, S. 55-67
- Lepper, Katharina Barbara, Der „Paragone“. Studien zu den Bewertungsnormen der bildenden Künste im frühen Humanismus: 1350-1480, Bonn 1987
- Levy, Allison (ed.), Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe, Hampshire 2003
- Liebau, Eckart / Unterdörfer, Michaela / Winzen, Matthias (Hrsg.), Vergiß den Ball nicht und spiel' weiter. Das Bild des Kindes in der zeitgenössischen Kunst und Wissenschaft, Kat., Köln 1999
- Liebenwein, Wolfgang, Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung um 1600, Berlin 1977

- Ders., Die Villa Albani und die Geschichte der Kunstsammlungen in Beck, Herbert / Bol, Peter C. (Hrsg.), *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, Berlin 1982, S. 461- 505
- Ders., Lo Studiolo come luogo del principe in Di Lorenzo, Andrea / Mottola Molfino, Alessandra (a cura di), *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, cat., 2 Voll., Milano 1991, Vol. 2, S. 135-144
- Lightbown, Ronald W., *Mantegna*, Oxford 1986
- Lindow, James, *Splendour in Ajmar-Wollheim*, Marta / Dennis, Flora (eds.), *At Home in Renaissance Italy*, London 2006, S. 306-307
- Longhi, Roberto, *Kurze, aber wahre Geschichte der italienischen Malerei*, [1914], Köln 1996
- Lorentz, Philippe, *Children's Portraits. Between Politics and Family Memories*, in Eichberger, Dagmar (ed.), *Women of Distinction. Margaret of York, Margaret of Austria*, cat., Leuven 2005, S. 115-123
- Lorenz, Thury, *Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern*, Mainz 1965
- Lorenzoni, Anna Maria (a cura di), *Gli studioli di Isabella d'Este. Documenti, vicende, restauri*, Mantova 1977
- Luaces, Joaquín Yarza, *Isabel la católica. Promotora artística*, León 2005
- Luckmann, Thomas / Döring, Heinrich / Zulehner, Paul M., *Anonymität und persönliche Identität in* Böckle, Franz / Kaufmann, Franz-Xaver / Rahner, Karl / Welte, Bernhard (Hrsg.), *Enzyklopädische Bibliothek*, Bd. 25, *Christlicher Glaube in moderner Gesellschaft*, Freiburg im Breisgau 1980, S. 5-38
- Lugli, Adalgisa, *Naturalia et mirabilia*, Milano 1983
- Dies., *Wunderkammer*, Torino 1996
- Dies., *Dalla meraviglia all'arte della meraviglia*, Modena 1996
- Luzio, Alessandro, *Isabella d'Este e Leone X. dal congresso di Bologna alla presa di Milano (1515-1521)*, estratto dall'Archivio Storico Italiano, V, XL, Firenze 1907
- Ders., *Isabella d'Este e il sacco di Roma*, in *Archivio Storico Lombardo*, XXXV, X, 1908, S. 5-107, 361-425
- Ders.(a), *Isabella d'Este e il sacco di Roma*, Milano 1908
- Ders., *Isabella d'Este e Giulio II (1503-1505)¹*, in *Rivista d'Italia*, XII, II, XII, 1909, S. 837-876
- Ders., *La reggenza di Isabella d'Este durante la prigionia del marito (1509-1510)*, Milano 1910
- Ders., *Isabella d'Este di fronte a Giulio II negli ultimi tre anni del suo pontificato*, Milano 1912
- Ders., *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-1628. Documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Milano 1913
- Ders. / Torelli, Pietro, *L'archivio Gonzaga di Mantova*, 2 Voll., 1. Vol. Ostiglia 1920, 2. Vol. Verona 1922

- Ders. / Renier, Rodolfo, Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza, in Archivio Storico Lombardo, XVII, VII, 1890, S. 74-119, 346-399
- Diess., Mantova e Urbino, Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche, Torino 1893
- Diess., Il Lusso di Isabella d'Este Marchesa di Mantova, in Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti, LXIII-LXIV, 1896
- Diess., La coltura e le relazioni letterarie di Isabella D'Este Gonzaga, Torino 1903, estratti dal Giornale storico della letteratura italiana, XXXIII – XLII, 1899-1903
- Maase, Kaspar, „...ein unwiderstehlicher Drang nach Freude“. Ästhetischer Erfahrung als Gegenstand historischer Kulturforschung, in Historische Anthropologie, 8, 2000, S. 432-444
- Mackensen, Ludolf von, Zeitmessung und Zeitvorstellungen in der Geschichte in Ottomeyer, Hans (Hrsg.), Geburt der Zeit. Eine Geschichte der Bilder und Begriffe, Kat., Kassel 1999, S. 14-20
- Malke, Lutz S. (Hrsg.), Narren. Porträts, Feste, Sinnbilder, Schwankbücher und Spielkarten aus dem 15. bis 17. Jahrhundert, Kat., Berlin 2001
- Manca, Joseph, What is Ferrarese about Bellini's *Feast of the Gods*? in Ders. (ed.), Titian 500, Washington 1990, S. 301-313
- Marani, Ercolano / Perina, Chiara, Mantova. Le Arti. Dall' inizio del secolo XV. alla metà del XVI., vol. II, Mantova 1961
- Martindale, Andrew, The Patronage of Isabella d'Este of Mantua, in Apollo, LXXIX, 1964, S.183-191
- Martineau, Jane (ed.), Andrea Mantegna, cat., London 1992
- McIver, Katherine A., Two Emilian Noblewomen and Patronage Networks in Cinquecento, in
- Reiss, Sheryl E. / Wilkins, David G. (eds.), Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy, Kirksville 2001, S. 159-176
- Dies., Women, Art and Architecture in Northern Italy, 1520-1580. Negotiating Power, Aldershot 2006
- Meier, Christel, Virtuelle Wunderkammern. Zur Genese eines frühneuzeitlichen Sammelkonzepts, in Felfe, Robert / Lozar, Angelika (Hrsg.), Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur, Berlin 2006, S. 29-74
- Meier, Esther, Die Gregorsmesse im Bildprogramm der Antwerpener Schnitzretabel in Welzel, Barbara / Lentjes, Thomas / Schlie, Heike (Hrsg.), Das „Goldene Wunder“ in der Petrikirche. Bildgebrauch und Bildproduktion im Mittelalter, Bielefeld 2004, S. 183-199
- Mensger, Ariane, Jan Gossaert. Die Niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit, Berlin 2002
- Mette, Hans-Ulrich, Der Nautiluspokal. Wie Kunst und Natur miteinander spielen, München, Berlin 1995
- Metzger, Franz / Feuerstein-Prasser, Karin / Siemons, Hans, Beter – Bauherren – Pioniere. Das Ordensleben und die großen Klöster des Abendlandes, Würzburg 2001

- Meyer-Drawe, Käte, Herausforderung durch die Dinge. Das Andere im Bildungsprozeß, in *ZfPäd*, 45, 1999, S. 329-336
- Minges, Klaus, Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung,, Münster 1998
- Mietzner, Ulrike / Pilarczyk, Ulrike, Die Bildungsbewegung im Medium der Fotografie, in Hellekamps, Stephanie (Hrsg.), *Ästhetik und Bildung. Das Selbst im Medium von Musik, Bildender Kunst, Literatur und Fotografie*, Weinheim 1988, S.129-144
- Molfino, Francesca / Mottola Molfino Alessandra, *Il possesso della bellezza. Dialogo sui collezionisti d'arte*, Torino 1997
- Mollenhauer, Klaus, *Vergessene Zusammenhänge. Über Kultur und Erziehung*, München 1983
- Ders., Streifzug durch fremdes Terrain: Interpretation eines Bildes aus dem Quattrocento in bildungstheoretischer Absicht, in *ZfPäd*. 29, 1983, S. 173-194
- Ders., Anmerkungen zur einer pädagogischen Hermeneutik, in *Neue Sammlung*, 25, 1985, S. 420-432
- Ders., *Umwege. Über Bildung, Kunst und Interaktion*, Weinheim, München 1986
- Ders., Die Dinge und die Bildung, in Braun, Karl-Heinz / Wunder, Dieter (Hrsg.), *Neue Bildung – Neue Schule*, Weinheim 1987, S. 32-46
- Ders., Korrekturen am Bildungsbegriff? in *ZfPäd.*, 33, 1987, S.1-20
- Ders.(a), Die ästhetische Dimension der Bildung. Zur Einführung in den Themenkreis, in *ZfPäd*, 36, 1990, S. 465-467
- Ders.(b), Ästhetische Bildung zwischen Kritik und Selbstgewißheit, in *ZfPäd*, 36, 1990, S. 481-494
- Ders., Die vergessene Dimension des Ästhetischen in der Erziehungs- und Bildungstheorie, in Lenzen, Dieter (Hrsg.), *Kunst und Pädagogik. Erziehungswissenschaft auf dem Weg zur Ästhetik?*, Darmstadt 1990, S. 3-17
- Ders., Konjekturen und Konstruktionen. Welche „Wirklichkeiten“ der Bildung referieren Dokumente der Kunstgeschichte, in *ZfPäd*, 29. Bhf, 1992, S. 178-180
- Ders., *Grundfragen ästhetischer Bildung. Theoretische und empirische Befunde zur ästhetischen Erfahrung von Kindern*, Weinheim, München 1996
- Ders., Methoden erziehungswissenschaftlicher Bildinterpretation, in Friebertshäuser, Barbara / Prengel, Annedore (Hrsg.), *Handbuch Qualitative Forschungsmethode in der Erziehungswissenschaft*, Weinheim, München 1997, S. 247-264
- Ders., Der Leib - Bildungstheoretische Beobachtungen an ästhetische Objekten, in Borrelli, Michele / Ruhloff, Jörg (Hrsg.), *Deutsche Gegenwartspädagogik. Interdisziplinäre Verflechtungen und interdisziplinäre Differenzierungen*, 3 Bde., Hohengehren 1998, Bd. 3, S. 56-78
- Ders., Fiktionen von Individualität und Autonomie. Bildungstheoretische Belehrungen durch Kunst, in Dietrich, Cornelia / Müller, Hans-Rüdiger (Hrsg.), *Bildung und Emanzipation. Klaus Mollenhauer weiterdenken*, Weinheim, München 2000, S. 127-146

- Ders. / Wulf, Christoph (Hrsg.), *Aisthesis / Ästhetik. Zwischen Wahrnehmung und Bewußtsein*, Weinheim 1996
- Moos, Peter von, *Das Öffentliche und das Private im Mittelalter. Für einen kontrollierten Anachronismus*, in Melville, Gert / Ders., *Das Öffentliche und Private in der Vormoderne*, Köln, Weimar, Wien 1998, S. 3-83
- Mottola Molfino, Alessandra, *Le Muse dello studiolo: la diaspora, il collezionismo, il mercato, i restauri* in Di Lorenzo, Andrea / Mottola Molfino, Alessandra (a cura di), *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, cat., 2 Voll., Milano 1991, Vol. 2, S. 223-233
- Morán Miguel, José / Checa, Fernando, *El Coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid 1985
- Morselli, Raffella (a cura di), *Gonzaga La Celeste Galleria. L'esercizio del collezionismo*, catalogo della mostra, Milano 2002
- Mozzarelli, Cesare / Oresko, Roberto / Ventura, Leandro (a cura di), *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550*, Atti del Convegno Londra-Mantova 1992, Roma 1997
- Müller, Matthias, *Das Schloß als Bild des Fürsten. Herrschaftliche Metaphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reichs (1470-1618)*, Göttingen 2004
- Müller, Jan-Dirk, *Literatur und Kunst unter Maximilian I.*, in Schmidt-von Rhein, Georg (Hrsg.), *Kaiser Maximilian I. Bewahrer und Reformator*, Kat., Ramstein 2002, S. 141-150
- Ders., *Fortuna* in Schneider, Almut / Neumann, Michael (Hrsg.), *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination. Zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Regensburg 2005, S. 145-167
- Mulsow, Martin, *Kulturkonsum, Selbstkonstitution und intellektuelle Zivilität: Die Frühe Neuzeit im Mittelpunkt des kulturgeschichtlichen Interesses*, in *Zeitschrift für Historische Forschung*, 25, 1998, S. 529-547
- Ders., *Konsumtheorie und Kulturtransfer. Einige Perspektiven für die Forschung zum 16. Jahrhundert*, in Schmale, Wolfgang (Hrsg.), *Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert*, Innsbruck 2003, S. 131- 143
- Murray, David, *The Museums. Their History and Their Use*, I vol., Glasgow 1904
- Musacchio, Jacqueline Marie, *Conception and Birth*, in Ajmar-Wollheim, Marta / Dennis, Flora (eds.), *At Home in Renaissance Italy*, London 2006, S. 124-135
- Musolff, Hans-Ulrich, *Erziehung und Bildung in der Renaissance. Von Vergerio bis Montaigne*, Köln, Weimar, Wien 1997
- Ders. / Göing, Anja-Silvia, *Anfänge und Grundlegungen moderner Pädagogik im 16. und 17. Jahrhundert*, Köln, Weimar, Wien 2003
- Muth, Susanne, *Laokoon*, in Giuliani, Luca (Hrsg.), *Meisterwerke der antiken Kunst*, München 2005, S. 73-93
- Negro, Emilio / Roio, Nicoletta, *Lorenzo Costa 1460-1535*, cat., Modena 2002

- Neuber, Wolfgang, Die erste Kolumbus-Reise und ihre narrative Tradierung in Deutschland bis zum Jahr 1600, in Prosperi, Adriano / Reinhard, Wolfgang (Hrsg.), Die Neue Welt im Bewusstsein der Italiener und Deutschen des 16. Jahrhunderts, [Bologna 1992], Berlin 1993, S. 134-155
- Nipkow, Karl Ernst, Bildung und Entfremdung. Überlegungen zur Rekonstruktion der Bildungstheorie, in ZfPäd, 14. Beih., 1977, S. 205-229
- North, Michael, Geschichte der Niederlande, München 2003
- Norton, Paul F., The Lost *Sleeping Cupid* of Michelangelo, in The Art Bulletin, XXXIX, 1, 1957, S. 251-257
- Oelkers, Jürgen / Tenorth, Heinz-Elmar, Pädagogisches Wissen als Orientierung und als Problem, in ZfPäd, 27. Beih., 1991, S. 13-35
- Olmi, Giuseppe, L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna, Bologna 1992
- Ders., Die Sammlung – Nutzbarmachung und Funktion, in Grote, Andreas (Hrsg.), Macrocosmos in microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, Opladen 1994, S. 169-189
- O'Malley, Michelle, Subject Matters. Contracts, Designs, and the Exchange of Ideas between Painters and Clients in Renaissance Italy, in Ders. / Milner, Stephen J. (eds.), Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City, Cambridge 2004, S. 17-37
- Organisation for Economic Co-operation and Development (ed.), PISA 2000 technical report, Paris 2002
- Dies. (ed.), PISA 2003 technical report, Paris 2005
- Otto, Stephan, Das Wissen des Ähnlichen. Michel Foucault und die Renaissance, Frankfurt am Main 1992
- Otto, Wolf Dieter, Ästhetische Bildung. Studien zur Kunsttheorie Wilhelm von Humboldts, Frankfurt am Main, Bern, New York, 1987
- Panofsky, Erwin Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, [1939, dt. 1975], Köln 1978
- Paolillo, Antonietta, Fra Sabba da Castiglione. Antiquario e teorico del collezionismo nella Faenza del 1500, Faenza 2000
- Paravicini, Werner, The Court of the Dukes of Burgundy: A Model for Europe? in Asch, Ronald G. / Birke, Adolf M. (eds.), Princes, Patronage, and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age c. 1450-1650, London 1991, S. 69-102
- Ders. (Hrsg.), Alltag bei Hofe, 3. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Sigmaringen 1995
- Ders. (Hrsg.), Zeremoniell und Raum, 4. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Sigmaringen 1997

- Ders. / Wettlaufer, Jörg (Hrsg.), Erziehung und Bildung bei Hofe, 7. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Stuttgart 2002
- Parmentier, Michael, Strukturanalyse und individuelles Sinnverstehen. Hermeneutische Ansätze für die Erziehungswissenschaft unter besonderer Berücksichtigung der Schleiermacherschen Position, in Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Pädagogik, 1989, 2, S. 179-204
- Ders., Jenseits von Idylle und Allegorie. Die Konstruktion des ästhetischen Subjekts in Bruegels „Kinderspielen“, in Pädagogische Korrespondenz, 5, 1989, S. 75-88
- Ders., Die Anatomie des Dr. Tulp. Interpretation einer Unterrichtsszene, in Rittelmeyer, Christian / Wiersing, Erhard (Hrsg.), Bild und Bildung. Ikonologische Interpretationen vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung, Wiesbaden 1991, S. 237-263
- Ders., Selbsttätigkeit, Pädagogischer Takt und Relative Autonomie. Die Modernität der geisteswissenschaftliche Pädagogik (1991) in Haan, Gerhard de / Rülcker (Hrsg.), Hermeneutik und Geistesswissenschaftliche Pädagogik. Ein Studienbuch, Frankfurt am Main 2002, S. 375-391
- Ders., Möglichkeitsräume. Unterwegs zur einer Theorie der ästhetischen Bildung, in Neue Sammlung, 33, 1993, S. 303-314
- Ders., Sehen sehen. Ein bildungstheoretischer Versuch über Chardins ‚L’Enfant au totton‘, in Herrlitz, Hans-Georg / Rittelmeyer, Christian (Hrsg.), Exakte Phantasie. Pädagogische Erkundungen bildender Wirkungen in Kunst und Kultur, Weinheim, München 1993, S. 105-121
- Ders., Der verkannte Zweck. Pädagogische Anmerkungen zur Krise des Museums, in Neue Sammlung, 36, 1996, S. 49-59
- Ders., Der verlorene Sohn bei den Huren. Über ein Bildmotiv und sein Publikum im 16. Jahrhundert, in Horn, Klaus-Peter / Christes, Johannes / Parmentier, Michael (Hrsg.), Jugend in der Vormoderne. Annäherung an ein bildungshistorisches Thema, Köln 1998, S. 75-92
- Ders., Die Selbstbilder Rembrandts – Eine visuelle Autobiographie? in Hellekamps, Stephanie (Hrsg.), Ästhetik und Bildung. Das Selbst im Medium von Musik, Bildender Kunst, Literatur und Fotografie, Weinheim 1998, S. 43-61
- Ders., Ursprungsnähe und Zukunftsbezug. Anmerkungen zur Geschichte des Kinderporträts, in Liebau, Eckart / Unterdörfer, Michaela / Winzen, Matthias (Hrsg.), Vergiß den Ball nicht und spiel’ weiter. Das Bild des Kindes in der zeitgenössischer Kunst und Wissenschaft, Kat., Köln 1999, S. 83-90
- Ders., Der Bildungswert der Dingen oder: Die Chancen des Museums, in Zeitschrift für Erziehungswissenschaft, 2001, 1, S. 39-50
- Ders., Diskurstheorie avant la lettre. Das hidden curriculum der ‚Schule von Athen‘, in Fröhlich, Volker / Stenger, Ursula (Hrsg.), Das Unsichtbare sichtbar machen. Bildungsprozesse und Subjektgenese durch Bilder und Geschichten, Weinheim, München 2003, S. 255-276
- Ders., Ästhetische Bildung, in Historisches Wörterbuch der Pädagogik, Hrsg. von Benner, Dietrich / Oelkers, Jürgen, Weinheim, Basel 2004, S. 11-32

Ders. Protoästhetik oder der Mangel an Ironie. Eine etwas umständliche Erläuterung der These, dass Kinder zu ästhetischen Erfahrungen im strengen Sinne nicht fähig sind, http://www2.hu-berlin.de/museumspaedagogik/pdf/parmentier_proto%E4sthetik.pdf (Zugriff 26.09.2005)

Patz, Kristine, Otium statt negotium? Bild und Bildnis weiblicher Herrschaft am Beispiel Isabella d'Este, in Thüringer Landesmuseum (Hrsg.), bearbeitet von Andreas Beyer unter Mitarbeit von Ulrich Schütte, Lutz Unbehau, Bildnis, Fürst und Territorium. Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, Bd. 2, München, Berlin 2000, S. 43-57

Pearce, Susan M., On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition, London, New York 1995

Pearson, Andrea G., Margaret of Austria's Devotional Portrait Diptychs, in Woman's Art Journal, 22, 2, 2001/2002, S. 19-25

Penketh, Sandra, Women and Books of Hours, in Smith, Lesley / Taylor, Jane H. M. (eds.), Women and the Book. Assessing the Visual Evidence, London 1997, S. 266-281

Petrella, Giancarlo, L'officina del geografo. La „Descrittione di tutta Italia“ di Leandro Alberti e gli studi geografico-antiquari tra Quattro e Cinquecento, Milano 2004

Pöggeler, Frank, Versuch einer Typologie pädagogisch relevanter Bildformen, in Ders. (Hrsg.), Bild und Bildung. Beiträge zur Grundlegung einer pädagogischen Ikonologie und Ikonographie, Frankfurt am Main 1992, S. 11-52

Ders., Bildung durch Bilder. Zur Bildlichkeit der Bilder, in Ders. (Hrsg.), Bild und Bildung. Beiträge zur Grundlegung einer pädagogischen Ikonologie und Ikonographie, Frankfurt am Main 1992, S. 331-337

Pomian, Krzysztof Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, [Paris 1987], Berlin 1998

Ders., Sammlungen – eine historische Typologie, in Grote, Andreas (Hrsg.), Macrocosmos in microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, Opladen 1994, S. 107-126

Popham, Arthur Ewart, Correggio's Drawings, London 1957

Porçal, Peter, Le allegorie del Correggio per Isabella d'Este, in Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes Florenz, 28, 1984, S. 225-276

Prange, Klaus, Differentielle Identität oder: Auf der Suche nach dem verlorenen Selbst, in Hellekamps, Stephanie (Hrsg.), Ästhetik und Bildung. Das Selbst im Medium von Musik, Bildender Kunst, Literatur und Fotografie, Weinheim 1988, S. 159-175

Prinz, Wolfram, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin 1970

Ders., / Kecks, Ronald G., Das französische Schloss der Renaissance. Form und Bedeutung der Architektur, ihre geschichtlichen und gesellschaftlichen Grundlagen, überarbeitete Ausgabe, Berlin 1994

Prochno, Renate, Mythos Burgund: Entstehung, Bedeutungen und Fortleben bis zur Gegenwart in Archiv für Kulturgeschichte, 83, 2001, S. 93-120

- Prosperi Adriano / Reinhard, Wolfgang (Hrsg.), *Die Neue Welt im Bewusstsein der Italiener und Deutschen des 16. Jahrhunderts*, [Bologna 1992], Berlin 1993
- Puttfarcken, Thomas, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*, New Haven, London 2000
- Raggio, Olga, *The Gubbio Studiolo and Its Conservation. Federico da Montefeltro's Palace at Gubbio and Its Studiolo*, New York 1999
- Ranum, Orest, *Les refuges de l'intimité*, in Ariés, Philippe / Duby, Georges, *Histoire de la vie privée. De la Renaissance aux Lumières*, 3. Tome, Paris 1986, S. 211-265
- Rebecchini, Guido, *Private Collectors in Mantua 1500-1630*, Roma 2002
- Reiss, Sheryl E. / Wilkins, David G. (eds.), *Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, Kirksville 2001
- Rinaldi, Rinaldo, *Princes and Culture in the Fifteenth-Century Italian Po Valley Courts*, in Gosman, Martin / MacDonald Alasdair / Vanderjagt, Arjo (eds.), *Princes and Princely Culture 1450-1650*, 2 Bde., Leiden, Boston 2005, Bd. 1, S. 23-42
- Rittelmeyer, Christian / Wiersing, Erhard (Hrsg.), *Erziehung und Bildung im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, IZEBF, 31, 1987
- Diess., (Hrsg.), *Bild und Bildung. Ikonologische Interpretationen vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung*, Wiesbaden 1991
- Rittelmeyer, Christian, *Einleitung in das Tagungsthema* in Ders. / Wiersing, Erhard (Hrsg.), *Erziehung und Bildung im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, IZEBF, 31, 1987, S. 11-20
- Rittelmeyer, Christian, *Methodische Grundsätze der hermeneutische Interpretation*, in Ders. / Parmentier, Michael, *Einführung in die pädagogische Hermeneutik. Mit einem Beitrag von Wolfgang Klafki*, Darmstadt 2001, S. 41-47
- Ders. / Parmentier, Michael, *Einführung in die pädagogische Hermeneutik. Mit einem Beitrag von Wolfgang Klafki*, Darmstadt 2001
- Roeck, Bernd; *Kunstpatronage in der Frühen Neuzeit. Studien zur Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15. – 17. Jahrhundert)*, Göttingen 1999
- Ders., *Das Historische Auge. Kunstwerke und ihre Zeit*, Göttingen 2004
- Ders. / Tönnemann, Andreas, *Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro Herzog von Urbino*, Berlin 2005
- Romano, Giovanni, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana*, Vol. 6,1, Torino 1981, S. 3-85
- Rosenberg, Charles M., *The double portrait of Federico and Guidobaldo da Montefeltro: power, wisdom and dynasty*, in Cerboni Baiardi, Giorgio / Chittolini, Giorgio / Floriani, Piero (a cura di), *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, 3 Voll., Roma 1986, Vol. 2, S. 213-222
- Rotondi, Pasquale, *Il Palazzo Ducale di Urbino*, 2 Voll., Urbino 1950

- Ruhloff, Jörg (Hrsg.), Renaissance-Humanismus. Zugänge zur Bildungstheorie der frühen Neuzeit, Essen 1989
- Ruvoldt, Maria, Sacred to secular, east to west: the Renaissance study and strategies of display, in Renaissance Studies, 20, 5, 2006, S. 640-657
- Ryan, Michael T., Assimilating New Worlds in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, in Comparative Studies in Society and History, 23, 1981, S. 519-538
- San Juan, Rose Marie, The Court Lady's Dilemma: Isabella d'Este and Art Collecting in the Renaissance, in The Oxford Art Journal, 14,1, 1991, S. 67-78
- Sander, Jochen, Die Entdeckung der Kunst. Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt, Kat., Mainz 1995
- Santucci, Paola, Su Andrea Mantegna, Napoli 2004
- Sarchi, Alessandra, Lo „studio de' prede vive“ di Antonio Lombardo, in Bentini, Jadranka (a cura di), Este a Ferrara, Una corte nel Rinascimento, Cinisello Balsamo 2004, S. 175-177
- Sarti, Raffaella, Vita di casa. Abitare, mangiare, vestire nell'Europa moderna, Roma, Bari 1999
- Schäfer, Gerd / Wulf, Christoph, Bild – Bilder – Bildung, Weinheim 1999
- Scheicher, Elisabeth, Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger, Wien, München, Zürich 1979
- Scher, Stephen K. (ed.), Perspectives on the Renaissance Medal, New York 2000
- Ders., The Currency of Fame. Portraits Medals of the Renaissance, cat., New York, Washington 1994
- Schiller, Friedrich, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, [1801], in Friedrich Schiller Werke in drei Bänden, herausgegeben von Herbert Göpfert, [1966], München 1976, S. 445-539
- Schleier, Reinhart, Tabula Cebetis oder „Spiegel des Menschlichen Lebens / darin Tugend und untugend abgemalet ist“. Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert, Berlin 1973
- Schleiermacher, Friedrich, Hermeneutik und Kritik, [1838], herausgegeben und eingeleitet von Manfred Frank, Frankfurt am Main 1977
- Schlosser, Julius von, Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, Leipzig 1908
- Schloz, Thomas, Alltagskultur: Sammeln, in Lenzen, Dieter, Enzyklopädie Erziehungswissenschaft. Handbuch und Lexikon der Erziehung in 11 Bände mit einem Registerband, Stuttgart 1986, Bd. 3, S. 352-356
- Schmale, Wolfgang, Einleitung: Das Konzept „Kulturtransfer“ und das 16. Jahrhundert, in Ders., (Hrsg.), Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert, Innsbruck 2003, S. 41-61
- Schmidt, Peter, Bildgebrauch und Frömmigkeitspraxis. Bemerkungen zur Benutzung früher Druckgraphik, in Großmann, Ulrich G. (Hrsg.), Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, Kat., Nürnberg 2000, S. 69-83

- Schmidt-von Rhein, Georg (Hrsg.), Kaiser Maximilian I. Bewahrer und Reformier, Kat., Ramstein 2002
- Schmitz, Heinz-Günter, Das Hofnarrenwesen der frühen Neuzeit. Claus Narr von Torgau und seine Geschichte, Münster 2004
- Schreiner, Klaus, „Diversitas Temporum“. Zeiterfahrung und Epochengliederung im späten Mittelalter, in Herzog, Reinhart / Koselleck, Reinhart (Hrsg.), Epochenschwelle und Epochenbewusstsein, München 1987, S. 381-428
- Ders., Laienfrömmigkeit – Frömmigkeit von Eliten oder Frömmigkeit des Volkes? Zur sozialen Verfasstheit laikaler Frömmigkeitspraxis im späten Mittelalter, in Ders. (Hrsg.), Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge, München 1992, S. 1-78
- Schütte, Ulrich, Stadttor und Hausschwelle. Zur rituellen Bedeutung architektonischer Grenzen in der Frühen Neuzeit, in Paravicini, Werner (Hrsg.), Zeremoniell und Raum, 4. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Sigmaringen 1997, S. 305-324
- Schütze, Sebastian, Zur Rekonstruktion historischer Wahrnehmung in den Kulturwissenschaften, in Ders. (Hrsg.), Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit. Ansichten – Standpunkte – Perspektiven, Berlin 2005, S. 7-14
- Schulz, Hans, Der Sacco di Roma, Karls V. Truppen in Rom 1527-1528, Halle 1894
- Schulz, Karl, Die Medaille von Isabella d'Este und die Medailleurkunst ihrer Zeit, in Ferino-Padgen, Sylvia (Hrsg.), La prima donna del mondo. Isabella d'Este Fürstin und Mäzenatin der Renaissance, Kat., Wien 1994, S. 373- 378
- Schulze, Theodor, Ikonologische Betrachtungen zur pädagogischen Paargruppe, in Herrlitz, Hans-Georg / Rittelmeyer, Christian (Hrsg.), Exakte Phantasie. Pädagogische Erkundungen bildender Wirkungen in Kunst und Kultur, Weinheim, München 1993, S. 147-171
- Ders., Der gemalte Blick des Malers. Ein Beitrag zur Geschichte des Sehens, in Mollenhauer, Klaus / Wulf, Christoph (Hrsg.), Aisthesis/Ästhetik. Zwischen Wahrnehmung und Bewusstsein, Weinheim 1996, S. 42-84
- Ders., Erinnerter Zusammenhänge. Versuch einer Allgemeinen Pädagogik jenseits der Allgemeinen Pädagogik, in: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 1, 1998, S. 441-452
- Ders., Bilder zur Erziehung. Annäherungen an eine Pädagogische Ikonologie, in Schäfer, Gerd / Wulf, Christoph, Bild – Bilder – Bildung, Weinheim 1999, S. 59-87
- Scoutteten, Marie-José, L'iconographie de Marguerite d'Autriche (1480-1530) d'après les portraits conservés dans les manuscrits, Louvain 1965
- Segeth, Uwe-Volker, Sammler und Sammlungen. Studie über ein kulturelles Handlungsmuster und seine pädagogische Dimension, Diss., Braunschweig 1989
- Seipel, Wilfried (Hrsg.), Die Entdeckung der Natur. Naturalien in den Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhundert, Kat., Wien 2006

- Selle, Gert, *Die eigenen vier Wände. Zur verborgenen Geschichte des Wohnens*, Frankfurt am Main 1993
- Ders., *Innen und Außen. Wohnen als Daseinsentwurf zwischen Einschließung und erzwungener Öffnung*, Wien 2002
- Settis, Salvatore (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 Voll., Torino 1984
- Ders., *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 1999
- Shahar, Shulamith, *Kindheit im Mittelalter*, [Tel Aviv 1990], München 1991
- Sharistanian, Janet (ed.), *Gender, Ideology, and Action. Historical Perspectives on Women's Public Lives*, Westport 1986
- Shelton, Anthony Alan, *Cabinets of Transgression: Renaissance Collections and the Incorporation of the New World*, in Elsner, John / Cardinal, Roger (eds.), *The Cultures of Collecting*, London 1994, S. 177-203
- Silva, R., *Strumenti musicali alla greca e all'antica nel Rinascimento* in Settis, Salvatore (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 2 Voll., Vol. 1, Torino 1984, S. 361-374
- Soth, Lauren, *Two Paintings by Correggio*, in *The Art Bulletin*, XLVI, 1, 1964, S. 539-544
- Dies.(a), *A Note on Correggio's Allegories of Virtue and Vice*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 6, 64, 1964, S. 297-300
- Spieß, Karl-Heinz, *Unterwegs zu einem fremden Ehemann. Brautfahrt und Ehe in europäischen Fürstenhäusern des Spätmittelalters*, in Erfen, Irene / Spieß, Karl-Heinz (Hrsg.), *Fremdheit und Reisen im Mittelalter*, Stuttgart 1997, S. 17-36
- Stachel, Peter, *Identität, Genese, Inflation und Probleme eines für die zeitgenössischen Sozial- und Kulturwissenschaften zentralen Begriffs*, in *Archiv für Kulturgeschichte*, 87, 2, 2005, S. 395-425
- Stighelen, Katlijne van der, *„Bounty from Heaven“. The Counter-Reformation and Childlikeness in the Southern Netherlands*, in Bedaux, Jan Baptist / Ekkart, Rudi (eds.), *Pride and Joy. Children's Portraits in the Netherlands 1500-1700*, Amsterdam 2000, S. 33-42
- Strelka, Josef, *Der burgundische Renaissancehof Margarethes von Österreich und seine literarhistorische Bedeutung*, Wien 1957
- Swartz, David, *Culture and Power. The Sociology of Pierre Bourdieu*, Chicago, London 1997
- Syson, Luke, *Reading faces. Gian Cristoforo Romano's Medal of Isabella d'Este*, in Mozzarelli, Cesare / Oresko, Roberto / Ventura, Leandro (a cura di), *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550*, Atti del Convegno Londra-Mantova 1992, Roma 1997, S. 281-295
- Ders., *Zanetto Bugatto, court portraitist in Sforza Milan*, in *The Burlington Magazine*, 138, 1996, S. 300-308
- Ders. / Thornton, Dora, *Objects of Virtue. Art in Renaissance Italy*, London 2001
- Tamussino, Ursula, *Margarethe von Österreich. Diplomatin der Renaissance*, Wien, Graz, Köln 1985

- Dies., Margarethe von Österreich (1480-1530) in Jürs, Britta (Hrsg.), Sammeln nur um zu besitzen. Berühmte Kunstsammlerinnen von Isabella d'Este bis Peggy Guggenheim, Berlin 2000, S. 32-51
- Taylor, Valerie, Banquet plate and Renaissance culture: a day in the life, in *Renaissance Studies*, 19, 5, 2005, S. 621-633
- Tenorth, Heinz-Elmar, Geschichte der Erziehung. Einführung in die Grundzüge ihrer neuzeitlichen Entwicklung, Weinheim, München 1992
- Thibaut, Francisque, Marguerite d'Autriche et Jehan Lemaire de Belges ou de la littérature et des arts aux Pays-Bas sous Marguerite d'Autriche, [Paris 1887], Genève 1970
- Thimann, Michael, Lügenhafte Bilder. Ovids *favole* und das Historienbild in der italienische Renaissance, Göttingen 2002
- Thompson, David, Lo sviluppo dell'orologio meccanico: il contesto europeo, in Brusa, Giuseppe (a cura di), La misura del tempo. L'antico splendore dell'orologeria italiana dal XV. al XVIII. secolo, cat., Trento 2005, S. 111-117
- Thornton, Dora, The Scholar in his Study. Ownership and Experience in Renaissance Italy, New Haven 1997
- Thornton, Peter, The Italian Renaissance Interior 1400-1600, London 1991
- Tietze-Conrat, Erika, Mantegna's Parnassus. A Discussion of a Recent Interpretation, in *The Art Bulletin*, XXXI, 2, 1949, S. 126-130
- Diess., Mantegna. Paintings, Drawings, Engravings, London 1955
- Tigler, Peter, Die Architekturtheorie des Filarete, Berlin 1963
- Todorov, Tzvetan, Éloge de l'Individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance, Paris 2000
- Ders., La représentation de l'individu en peinture, in Focroulle, Bernard / Legros, Robert / Todorov, Tzvetan, La naissance de l'individu dans l'art, Paris 2005, S.13-39
- Tuohy, Thomas, Herculean Ferrara. Ercole d'Este, 1471-1505, and the Invention of a Ducal Capital, Cambridge, 1996
- Turner, Victor, Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur, [New York 1969], Frankfurt am Main, New York 1989
- Vandenbroeck, Paul, Le jardin, clos de l'ame. L'imaginaire des religieuses dans les Pays-Bas du Sud, depuis le 13^e siècle, Bruxelles 1994
- Ventura, Leandro, Gli appartamenti Isabelliani, in Bini, Daniele (a cura di), Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento, *Civiltà Mantovana*, XXXVI, 112 suppl., 2001, S. 65-83
- Ders., Committenza e collezionismo, in *Civiltà Mantovana*, XXXVI, 112 suppl., 2001, S. 85-107
- Venturi, Adolfo, Storia dell'arte italiana, Vol. VII, 3, Milano 1915
- Verheyen, Egon, The Paintings in the studiolo of Isabella d'Este at Mantua, New York 1971

Vivanti, Corrado, Die Humanisten und die geographischen Entdeckungen, in Prosperi Adriano / Reinhard, Wolfgang (Hrsg.), Die Neue Welt im Bewusstsein der Italiener und Deutschen des 16. Jahrhunderts, [Bologna 1992], Berlin 1993, S. 273-290

Wachenfeld, Corista, Isabella d'Este (1474-1539), in Jürs, Britta (Hrsg.), Sammeln nur um zu besitzen. Berühmte Kunstsammlerinnen von Isabella d'Este bis Peggy Guggenheim, Berlin 2000, S. 15-31

Walther, Gerrit, Antike als Reiseziel? Klassische Orte und Objekte auf dem Grand Tour zwischen Humanismus und Aufklärung, in Babel, Rainer / Paravicini, Werner (Hrsg.), Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis 18. Jahrhundert. Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000, Ostfildern 2005, S. 129-141
Walz, Alfred, Weltenharmonie – Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens. Eine Einführung im gleichnamigen Katalog, Braunschweig 2000, S. 9-21

Warncke, Carsten-Peter, Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987

Warnke, Martin, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, [1985], überarbeitete Auflage Köln 1996

Weddingen, Tristan, Funktion und Kontext, in Pfisterer, Ulrich (Hrsg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Darmstadt 2003, S. 104-107

Weiss, Roberto, La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento, [London 1969], Padova 1989

Welch, Evelyn, Art and Society in Italy 1350-1500, Oxford 1997

Dies., Painting as Performance in the Italian Renaissance Court, in Campbell, Stephen J. (ed), Artists at Court. Image-making and Identity 1300-1550, Chicago 2004, S. 19-45

Dies., Shopping in the Renaissance. Consumer Cultures in Italy 1400-1600, New Haven, London 2005

Welzel, Barbara, Die Macht der Witwen. Zum Selbstverständnis niederländischer Statthalterinnen, in Hirschbiegel, Jan / Paravicini, Werner (Hrsg.), Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit, 6. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen Dresden 1998, Stuttgart 2000, S. 287-309

Dies., Sichtbare Herrschaft – Paradigmen höfischer Kunst, in Nolte, Cordula / Spieß, Karl-Heinz / Werlich, Ralf-Gunnar, Principes. Dynastien und Höfe im späten Mittelalter, Stuttgart 2002, S. 87-106

Dies., Widowhood: Margaret of York and Margaret of Austria, in Eichberger, Dagmar (ed.), Women of Distinction. Margaret of York, Margaret of Austria, cat., Leuven 2005, S. 103-113

Dies., Verhüllen und Inszenieren. Zur Performativen Praxis in frühneuzeitlichen Sammlungen, in Felfe, Robert / Lozar, Angelika (Hrsg.), Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur, Berlin 2006, S. 109-129

- Wiersing, Erhard, Die altereuropäische Erziehung und Bildung als Thema der historischen Pädagogik. Einige Gedanken zum Rückgriff auf die Vormoderne in postmoderner Zeit, in *Neue Sammlung*, 28, 1988, S. 303-322
- Ders., Der Schild des Achill. Zur erziehungshistorischen Bedeutung des literarischen und bildlichen Kunstwerks, in Rittelmeyer, Christoph / Wiersing, Erhard (Hrsg.), *Bild und Bildung. Ikonologische Interpretationen vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung*, Wiesbaden 1991, S. 1-21
- Ders., Vormoderne Lebensläufe. Einige humanwissenschaftliche und insbesondere erziehungshistorische Überlegungen zu ihrer Erforschung, in Keck, Rudolf W. / Wiersing, Erhard (Hrsg.), *Vormoderne Lebensläufe – erziehungshistorisch betrachtet*, Köln, Weimar, Wien 1994, S. 1-32
- Ders. (Hrsg.), *Humanismus und Menschenbildung. Zu Geschichte, Gegenwart und Zukunft der bildenden Begegnung der Europäer mit der Kultur der Griechen und Römer*, Essen 2001
- Wilkins, David G., Introduction: Recognizing New Patrons, Poising New Questions, in Reiss, Sheryl E. / Ders. (eds.), *Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, Kirksville 2001, S. 1-17
- Williams Lehmann, Phyllis / Lehmann, Karl, *Samothracian Reflections. Aspects of the Revival of the Antique*, Princeton 1973
- Wind, Edgar, *Bellini's Feast of Gods. A Study in Venetian Humanism*, Cambridge-Mass. 1948
- Ders., Mantegna's Parnassus. A Reply to Some Recent Reflections, in *The Art Bulletin*, XXXI, 3, 1949, S. 224-231
- Ders., *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958
- Winkel, Rainer (Hrsg.), *Pädagogische Epochen. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1988
- Winker, Elsa, Margarethe von Österreich. *Grande Dame der Renaissance*, München 1966
- Winzen, Matthias, Sammeln – so selbstverständlich, so paradox, in *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, Kat., München 1997, S. 10-19
- Woolf, Virginia, *A Room of One's Own*, London 1929
- Wolbert, Klaus, „Et in Arcadia ego“ Ein Streifzug durch die Ikonographie des Todes, in Ders. (Hrsg.), *Memento mori. Der Tod als Thema der Kunst von Mittelalter bis zur Gegenwart*, Kat., Darmstadt 1984, S. 23-36
- Wünsche, Konrad, Das Wissen im Bild. Zur Ikonographie des Pädagogischen, in *ZfPäd*, 27. Beih., 1991, S. 273-290
- Ders., Die kleine Perthes. Anmerkungen zu einem Bild Philipp Otto Runge's, in Herrlitz, Hans-Georg / Rittelmeyer, Christian (Hrsg.), *Exakte Phantasie. Pädagogische Erkundungen bildender Wirkungen in Kunst und Kultur*, Weinheim, München 1993, S. 173-189
- Wunder, Heide, „Er ist die Sonn', sie ist der Mond“. *Frauen in der Frühen Neuzeit*, München 1992

Yriarte, Charles, Isabelle d'Este et les artistes de son temps. Ses origines. Ses tendances. Ses portraits, in *Gazette des Beaux-Arts*, 37, 13, 1895, S. 13-32

Ders., Le Studiolo dans le Castel Vecchio (deuxième article), in *Gazette des Beaux-Arts*, 37, 13, 1895, S. 189-206

Ders., Le Studiolo de la Grotte (troisième article), in *Gazette des Beaux-Arts*, 37, 13, 1895, S. 382-398

Ders., Isabelle d'Este et les artistes de son temps. Le Studiolo Paradiso (quatrième article) in *Gazette des Beaux-Arts*, 37, 14, 1895, S. 123-138

Ders. Isabelle d'Este et les artistes de son temps. Relations d'Isabelle avec Giovanni Bellini (cinquième article) in *Gazette des Beaux-Arts*, 38, 16, 1896, S. 215-228

Ders. Relations d'Isabelle avec Lorenzo Costa et Francia (sixième et dernier article), in *Gazette des Beaux-Arts*, 38, 16, 1896, S. 331-346

Zadnikar, Marijan, Die Frühe Baukunst der Kartäuser, in Ders. (Hrsg.), *Die Kartäuser. Der Orden der schweigenden Mönche*, Köln 1983, S. 51-137

Zirfas, Jörg, Bildung als Entbildung, in Schäfer, Gerd / Wulf, Christoph (Hrsg.), *Bild – Bilder – Bildung*, Weinheim 1999, S.159-193

Ders. / Wulf, Christoph, Generation, in *Historisches Wörterbuch der Pädagogik*, herausgegeben von Benner, Dietrich / Oelkers, Jürgen, Weinheim, Basel 2004, S. 409-421

Zorzi, Niccolò, Demetrio Mosco e Mario Equicola: un volgarizzamento delle „Imagines” di Filostrato per Isabella d'Este, in *Giornale Storico Letteratura Italiana*, CLXXIV, 1997, S. 522-530

XLII. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. Arte e Scienza, cat., Venezia 1986

Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, Tiziana Romelli, die vorliegende Arbeit „Bewegendes Sammeln.

Das *studiolo* von Isabella d’Este und das *petit cabinet* von Margarete von Österreich im bildungstheoretischen Vergleich“ nur mit Hilfe der angegebenen Quellen und Hilfsmittel verfasst zu haben. Weiter versichere ich, die vorliegende Arbeit nicht anderweitig veröffentlicht zu haben, auch nicht in Teilen.